

TESIS DOCTORAL



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

EL ALMA Y EL AMOR. ESTUDIO DEL ESPIRITUALISMO DE PETRARCA
Y SU INFLUENCIA EN DOS POETAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVI:
GARCILASO DE LA VEGA Y FERNANDO DE HERRERA

AUTOR DE LA INVESTIGACIÓN
DOCTORANDO D. WEN-CHIN LI

DIRECTOR DE LA INVESTIGACIÓN
DOCTOR D. JACOBO CORTINES TORRES

SEVILLA
2015

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	1
A. Planteamiento general	3
B. Breve noticia de la filosofía del amor espiritual anterior a Petrarca	10
C. Angustias de Petrarca: reseña de la vida literaria del poeta	21
D. Espiritualismo amoroso de Petrarca	48
 CAPÍTULO I. EL ALMA EN PETRARCA	 59
A. Alma como víctima de la lucha interior	67
B. Alma como purgatorio	93
C. Alma como espejo del amor	120
D. Alma en su gozo de la felicidad eterna	151
 CAPÍTULO II. EL AMOR EN PETRARCA	 175
A. Laura, la fascinadora	179
B. Laura, la cruel virtuosa	196
C. Laura, la musa inspiradora	217
D. Laura, la diosa inmortal	248
E. Final a modo de conclusión	284

CAPÍTULO III.

PETRARQUISMO Y ANTIPETRARQUISMO 287

- A. El petrarquismo y su influencia
en la España áurea 289
- B. Del petrarquismo al antipetrarquismo:
reflexión sobre la poesía española 328
- C. La elección de Garcilaso y Herrera 352

CAPÍTULO IV. GARCILASO 365

- A. Breve noticia sobre el trasplante del amor
espiritual-neoplatónico en la España del siglo XVI 367
- B. Conflictos interiores 384
 - 1) Fascinación sensorial 391
 - 2) Supeditación del raciocinio al deseo sensual 409
- C. Relación entre la razón y el alma 420
 - 1) Contemplación intelectual de la belleza 425
 - 2) Empleo de la imaginación en el amor 437
- D. Perfección ascensional 447
 - 1) Transformación del amante en el amado 450
 - 2) Mitificación del amor 458
- E. El “dolorido sentir” como palabras finales 475

CAPÍTULO V. HERRERA 483

- A. De la espontaneidad al artificio 485
 - 1) Academias literarias 493
 - 2) *Anotaciones y Algunas obras* de Herrera 499

B.	Reseña de la vida poética amorosa del poeta	511
C.	Metaforismo del amor en Herrera	527
1)	Poesía amorosa y literatura mística	533
2)	Amor como fuego	541
3)	Contraste entre fuego e hielo	554
4)	Fuego para la unión eterna	566
D.	Subida y caída del alma en Herrera	574
1)	Partiendo del mito de Psique y Cupido	583
2)	Vuelo audaz del alma como Faetón e Ícaro	598
3)	Sufrimiento del alma como Prometeo y Sísifo	606
E.	Breves conclusiones:	
	la luz celeste y el alma terrena	627

CONCLUSIONES	633
--------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA

A.	Estudios y obras	641
B.	Fuentes de láminas	672

ÍNDICE DE LÁMINAS	677
-------------------------	-----

INTRODUCCIÓN

AUGUSTINUS. *O cece, necdum intelligis quanta dementia est sic, animum rebus subiecisse mortalibu, que eum et desiderii flammis accendant, nec quietare noverint nec permanere valeant in finem, et crebris motibus quem demulcere pollicentur excrucient?*

(Petrarca, *Secretum*, III, 13)*

[AGUSTÍN. *Ciego, ¿aún no entiendes qué gran locura es someter el espíritu a cosas mortales, que lo encienden con las llamas del deseo y luego no saben apagarlo ni son capaces de durar hasta el final, y lo torturan con emociones continuas cuando le prometían halagos?*]

* Francesco Petrarca, *Mi secreto. Epístolas (selección)*, edición bilingüe de Rossend Arqués Corominas, traducción de Rossend Arqués Corominas y Anna Saurí, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 296 y 297.



Fig. 1. *Laura coronando de laurel al poeta Petrarca, amante herido por Cupido; miniatura de un manuscrito del Siglo XV, conservado actualmente en la Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia***.



Fig. 2. *Uno de los más antiguos retratos de Petrarca (detalle, hacia 1376), realizado por Altichiero (hacia 1330-1395), conservado actualmente en el Oratorio di San Giorgio, Padua****.

** Fuente de la imagen: <http://www.mienciclo.es/blog/?p=1899> ("Francesco Petrarca, humanista y poeta autor del *Cancionero*", *Blog de Mienciclo*) [fecha de consulta: 21/10/2013].

*** Fuente de la imagen: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ritratto_di_francesco_petrarca,_altichiero,_1376_circa,_padova.jpg ("File: Ritratti di Francesco Petrarca, Altichiero, 1376, Padova", *Wikipedia Commons*) [fecha de consulta: 15/01/2015].

A. PLANTEAMIENTO GENERAL

Petrarca se preocupó por el estado de su alma, y atendió también a la plasmación de su propia imagen para la posteridad. En un estudio sobre la biografía del poeta, Francisco Rico explica que desde 1345, año en el que Petrarca descubrió las *Epistolae ad Atticum* y otras de Cicerón, empezó a recopilar sus propias cartas en prosa, y su atención se concentró en un creciente empeño por la elaboración de las obras filosófico-morales. Mientras que el *De viris illustribus*, el *Africa* y los *Rerum memorandarum*, obras realizadas antes de ese año, tienen un relato más objetivo, dedicado a los asuntos y modos clásicos, los escritos realizados en la edad madura, tales como el *De vita solitaria*, el *De otio religioso* y el *Secretum*, por el contrario, se marcan con un acento subjetivo y unas reflexiones éticas y teñidas de explícita religiosidad. El hilo autobiográfico se convierte en conductor de la parte más amplia y significativa de la creación del poeta, y aún llega a ser la trama fundamental donde Petrarca siente su propia existencia, y el lector percibe su imagen. O sea, dicho en expresión de Rico: “La «conversión» a la autobiografía [...] no es una mera preferencia literaria, sino que va unida a una profunda mutación espiritual y a un cambio importante en la imagen pública que de sí mismo aspira a ofrecer el escritor”¹. El poeta se mantiene coherente en todas sus obras, mostrándose degradado en la adolescencia, perdido en la juventud y reflexivo en la edad madura. Al tiempo que dibuja su propia imagen, construye su peculiar espiritualismo. La proyección del autorretrato en los temas amorosos presenta la imagen angustiada del amante, que desea elevarse. Todas las obras son productos de una serie de modificaciones

¹ Francisco Rico, “Sobre las autobiografías de Petrarca”, *Estudi General: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 11 (1991), p. 74.

y disposiciones deliberadas, igual que las imágenes del amante y el amor resultan de una serie de transformaciones: laurel, personajes míticos, ave fénix y animales. Tanto es así, que la imaginería es importante para Petrarca en la creación poética del amor.

A través del análisis de la imaginería, podemos notar que su amor cuenta con cuatro facetas o imágenes: Laura, la fascinadora; Laura, la cruel virtuosa; Laura, la musa inspiradora; y Laura, la diosa inmortal. La clasificación de tal orden presenta una gama evolutiva, coincidente con la escala de los valores del amor platónico: el amor por lo bello físico-material > el amor por lo bello espiritual (el bien-virtud) > el amor por lo bello intelectual (la verdad) > y el amor por lo bello absoluto; esto es, la belleza en sí (cfr. *Banquete*, 210^a- 211^e). Esta última, en la filosofía antigua, es el sumo bien-bello, la *causa finalis* o la felicidad verdadera; en la doctrina cristiana, implica a Dios; y en la poesía de Petrarca, se refiere a la imagen inmortal de Laura. Con el fin de estudiar cómo la mujer parte de la hermosura particular, pasando por la virtuosa, hasta transformarse en la celeste-eterna, nos convendrá aprovechar la estructura del platonismo como nuestra base teórica.

En contraste con el pensamiento claro del amor de Petrarca, referido a Laura, mujer salvadora, la idea del alma petrarquesca es ambigua y, aún más, paradójica. Los críticos suelen atribuirle a la doctrina platónica, ya que para Petrarca la belleza auténtica se encuentra en el plano incoróreo-espiritual, en el mundo del más allá. Además, afirman que su alma es muy similar a la del amante platónico, siguiendo por la *scala perfectionis*, elevándose (cfr. *Banquete*, 210^a-211^e); o bien, la vinculan con el crecimiento de las alas espirituales, con las que el alma degradada recupera la capacidad del volar, conduciéndose hacia lo alto del cielo para poder unirse con la belleza primigenio-ideal (cfr. *Fedro*, 253^d-255^d). Petrarca aprecia más la belleza incorpórea y la virtud del alma que la apariencia atractiva y vanidosa. Tal concepción recuerda al *Diálogo* sobre la muerte de Sócrates, donde el filósofo refleja que el cuerpo es la mera envoltura efímera y transitoria del alma inmortal (cfr. *Fedón*, 80^e-81^e). No obstante, al detallar unos fragmentos que se reflejan en el *Secretum*,

notamos que de hecho Petrarca valora el crecimiento paralelo entre el cuerpo y el alma. *Augustinus* dice a *Franciscus* que en cuanto vea las mutaciones corporales, debe avergonzarse del alma que se queda sin avances?². Y declara, además, que el movimiento del cuerpo —por ejemplo, el viaje— ayuda a la operación del intelecto, y contribuye al amante a recuperar la tranquilidad y a elevar el alma³. En cuanto a esto, vemos la mejor prueba en la carta sobre la subida al monte Ventoso, dirigida a Dionigi da Borgo (cfr. *Familiares*, IV, 1).

El pensamiento espiritual del poeta de Arezzo es complicado; en cierto modo, no hereda completamente la doctrina platónica, que reconoce la separación entre el cuerpo y el alma. Por un lado, asimila las concepciones aristotélico-cristianas, y cree que el alma y el cuerpo constituyen un conjunto viviente, donde la primera es la motriz, empujando el movimiento del segundo; de ahí, que sean dos caras de la medalla, y la conducta exterior del amante afecte a la virtud del alma. Por otro, los tópicos de la *fin' amors* o del amor cortés dejan una influencia notable en la poesía de Petrarca: el amante hace lo posible, sirviendo y ofreciéndose a la señora, con el fin de fundirse con el amor; un amor que, teóricamente divorciado de la posesión física, radica en el deseo de alcanzarla, considerándolo como fuente de toda virtud y bien. Al ennoblecer el poder del amor y cualificarlo como un deseo insaciable y siempre creciente, la tradición provenzal convirtió el amor en tema de “penas”, de “bendito sufrimiento”; o mejor dicho, en un sentimiento del “vivir desviviéndose”, por parte del cuerpo y el corazón del amante⁴. Y tal expresión se corresponde de modo implícito con la dulce muerte, o sea, el ansia por morir, que Petrarca refleja en sus obras líricas.

Partiendo del sincretismo espiritualista, Petrarca crea un amante pasional y a la vez introspectivo, lleno de imaginación, deseando elevarse interiormente. Dado el carácter profano del amante, la imagen del amor, aunque espiritualizada, siem-

² Cfr. Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 368-371.

³ Cfr. *Ibid.*, pp. 346-349.

⁴ Véase Otis H. Green, en *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde “El Cid” hasta Calderón*, trad. Cecilio Sánchez Gel, vol. I, Madrid, Gredos, 1969, pp. 96-98.

pre se proyecta en Laura, mujer concreta de carne y hueso, cuyas belleza y bondad viven eternamente en este mundo, y merecen el canto del poeta-amante. El amor de Petrarca interactúa con su alma, y en ambos se presentan matices de filosofía. De ahí que, antes de analizar las obras de Petrarca, hagamos uso de las doctrinas que influyen en él, por ejemplo la platónica, aristotélica, plotiniana, ciceroniana y agustinianas, para definir las concepciones en cuanto al amor y el alma. Tal modo de aproximación nos aclarará la interpretación que realiza Petrarca sobre ellas, al tiempo que nos facilitará el análisis de sus obras amorosas. Dedicadas a las cuatro imágenes del amor de Petrarca, que hemos dicho (cfr. *supra.*, p. 4), establecemos cuatro aspectos correspondientes, para explicar el ascenso espiritual: el alma como víctima de la lucha interior; el alma como purgatorio; el alma como espejo del amor; y el alma bienaventurada, en gozo de la felicidad eterna. La estructura nos provee el panorama de la espiritualidad del maestro, que da lugar al complejo fenómeno, no sólo poético sino crítico y artístico, considerado como petrarquismo.

* * * * *

Durante el siglo XVI, los *Rerum vulgarium fragmenta* eran tan populares y traducidos como los *Triumphs* en España. Además, quien compare la disposición de los dos *corpus* líricos, percibirá que el segundo es mucho más sistemático que el primero, y pone en evidencia claramente el ascenso del amor y el alma: el amante vencido por el Amor o Deseo, éste por la Castidad, y sucesivamente por la Muerte, la Fama, el Tiempo, y al final que la Eternidad triunfa sobre todo; en cuyo entorno el amante encuentra el amor verdadero, lo canta y lo convierte en poesía perenne. Petrarca une las seis fuerzas, estrechamente vinculadas y a la vez contradictorias, expresando la gama progresiva de la historia ideal de su vida, así como su concepción sobre el amor espiritual.

Del mismo modo, al abordar las creaciones líricas de Garcilaso, dividiremos el análisis en tres apartados según el orden secuencial de los *Triumphs*: 1) Conflictos interiores, en correspondencia con la seducción amorosa y la aflicción anímica que

destacan los *Triumphī Cupidinis y Pudicitie*; 2) Relaciones entre la razón y el alma, como eco de los *Triumphī Mortis y Fame*, donde se pone de relieve la meditación espiritual, y el alma se sirve de la capacidad imaginaria, transformando la imagen del amor en un recuerdo, y el hecho del amar en la búsqueda del bien-virtud; y 3) Perfección ascensional, ciclo que tiene presentes a los *Triumphī Temporis y Eternitatis*, donde el amante anhela mitificar el amor, transformándolo en el recuerdo compartido con toda la comunidad. Por otro lado, a lo largo de nuestro análisis de los versos, aprovecharemos como teoría complementaria los tratados filográficos, entre los cuales destacan los de Ficino, Bembo, Hebreo y Castiglione, inspirados en el espiritualismo de Petrarca, e integrándolo con el parámetro del amor cortesano, el *dolce stil nuovo* y el neoplatonismo. Tal entramado nos facilitará la observación del desarrollo paralelo entre el pensamiento amoroso espiritual de Petrarca y el de Garcilaso, y más adelante, para afirmar la opinión aplastante de la mayoría de los comentaristas sobre éste: el poeta toledano es el primer introductor meritorio del petrarquismo en España.

* * * * *

Para destacar la diferencia de la poesía entre la primera y la segunda mitad del siglo XVI, antes de entrar en la parte de Herrera, trataremos de la explicación sobre el paso del Renacimiento al Manierismo, con las circunstancias respecto a las cuestiones ecdóticas de las obras de Garcilaso, el petrarquismo y el antipetrarquismo, y también la fundación de las tertulias poéticas o academias literarias en España. En los estudios pormenorizados, tendremos en cuenta que a partir de 1550, o más precisamente desde 1543, en el que las obras de Garcilaso salieron por primera vez a la luz pública, los literatos españoles fueron conscientes de la necesidad urgente de levantar un modelo nacional, y plantear la disolución del modelo hegemónico de Petrarca.

Herrera, “que —como declara elogiosamente Lope— al Petrarca desafía”⁵, no sólo establece la estructura circular, repitiendo la imagen modélica de “Osé i temí, temí, mas pudo la osadía ...” (*Soneto I*, v. 1), sino que también crea la imagen ideal del amor, la luz. Herrera valora la retórica. En sus *Anotaciones* señala varias veces la importancia de la traslación y el uso de metáforas, y pone en práctica la concepción en sus obras poéticas. Remontándose a la esencia y las propiedades del amor, Herrera rara vez presenta una mujer concreta; en cambio, la abstrae, transformándola en sustancia más representativa de la hermosura amorosa: el rayo de la luz, o bien, la chispa del fuego. Mientras que el amante se pierde y su interior se queda oscuro y frío, la luz del amor lo ilumina y su fuego lo calienta, hasta como la llama mística, lo depura y constituye su unión con el amor. La “Luz” (en mayúscula, por la apelación del amor), según explica Navarrete, desempeña un papel análogo a la Laura de Petrarca como significado (el amor) y significante (el eje central del *corpus*), por la que “se crean una serie de campos semánticos cruzados que, a su vez, aumentan las posibilidades de referencias intertextuales”⁶. Con base en el metaforismo de la Luz, Herrera desarrolla el vínculo de la misma con la circulación del amor, el contraste entre lo ardiente y lo frío (como fuego e hielo, luz y sombra), al tiempo que la configura como constituyente para la fusión del amor. Éstas son las cuestiones que planteamos en el análisis del amor en Herrera.

En la medida en que Herrera conceptualiza el amor, otorgándole la inmateria-
lidad de la luz-fuego, apenas refleja su carácter personal en los versos. Aunque se inspira en el amor por doña Leonor, e intenta convertir la poesía en biografismo del alma amorosa, el poeta “no finge su obra, finge su vida” y aún “vive la fábula”⁷. Entre los versos, no vemos la autopresentación del propio poeta amante, sino que está sustituida por una serie de imágenes fabulosas: el alma errante como Psique,

⁵ Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, Londres, Señores Leclere y Compañía, 1824, p. 41.

⁶ Cfr. Ignacio Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, versión española de Antonio Cortijo Ocaña, Madrid, Gredos, 1997, pp. 220-221.

⁷ Gabriel Celaya, “Primera etapa: la poesía pura en Fernando de Herrera”, *Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1964, p. 32.

en busca del amor; el alma afligida como Prometeo, Sísifo y otros titanes; el alma heroico-ascensional como Faetón e Ícaro. Herrera cree en el valor plástico que la mitología podría ofrecer a la poesía, pero debido a la valoración del metaforismo, la estética y la erudición, transforma el tema de alma en tipología. Según Tradado Cabado: “Herrera escribía ya desde la perspectiva que propiciaba la reflexión sobre el fenómeno poético. [...] Reflexión y práctica poética se aunan en sus *Anotaciones* pero también en su obra poética. Esta reflexión es la que otorga el carácter intelectualista, rasgo caracterizador, según la crítica, del Manierismo”⁸.

* * * * *

La imitación manierista causa la transformación del espiritualismo de Petrarca, puesto que su pensamiento parte de la *accidia*, la *aegritudo*, o sea, la melancólica, con la que el amante deseoso se preocupa por la debilidad espiritual, por la degradación de las virtudes del alma, y más adelante se lanza a la búsqueda de la fuerza salvadora, con el fin de elevarse. En oposición a la angustia de Petrarca, la poesía manierista está presidida por la acumulación de figuras retóricas (símiles, metáforas, antítesis, *concetti*) y la repetición conceptual; tanto es así, que como se refleja en las *Algunas obras* de Herrera, el entramado formal goza de un carácter circular, duplicando la imagen modélica de Ícaro, que existe desde el soneto-prólogo hasta el cierre de la colección antológica. Según hace constar A. Hauser: “se trata de una misma compulsión formal para expresar la misma vivencia, de tal manera, que las mismas cosas son mostradas en diversas variantes, o bien, distintas cosas en formas consonantes”⁹. El manierista se compromete más en la “adición de elementos relativamente independientes, manteniendo su estructura atomizada”, y finalmente, deja sus obras “con un sustrato óptico fluyente y en perpetua modificación”¹⁰.

⁸ José Manuel Tradado Cabado, “Herrera y Cervantes frente al mito de Ícaro en la poesía cancioneril (Dos notas sobre la poética herreriana y un contrapunto cervantino)”, *Estudios humanísticos. Filología*, 18 (1996), p. 18.

⁹ Arnold Hauser, *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, trad. Felipe González Vicen, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 299.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 297 y 299.

El contexto unidireccional-ascensional del espiritualismo de Petrarca se diluye en la imitación manierista, y es substituido por la composición de imágenes independientes; o dicho en términos del citado autor alemán, las imágenes que, “en cierto sentido, pueden ser también consideradas y gozadas cada una de por sí”¹¹. Acerca de este aspecto, planteamos un estudio comparativo del amor y del alma entre los poetas en las conclusiones del presente trabajo.

B. BREVE NOTICIA SOBRE LA FILOSOFÍA DEL AMOR ESPIRITUAL ANTERIOR A PETRARCA

Según la tradición occidental, Platón es el primer filósofo que aborda el amor desde el punto de vista espiritual. Cree que antes de indagar en la naturaleza del amor, se debe tener en cuenta claramente la definición del amor con el fin de saber los efectos positivos o negativos que el mismo podría causar. En su *Fedro*, declara por boca de Sócrates:

La mayoría de la gente no se ha dado cuenta de que no sabe lo que son, realmente, las cosas. [...] Así pues, no nos vaya a pasar a ti y a mí lo que reprochamos a los otros, sino que, como se nos ha planteado la cuestión de si hay que hacerse amigo del que ama o del que no, deliberemos primero, de mutuo acuerdo, sobre qué es el amor y cuál es su poder. Después, teniendo esto presente, y sin perderlo de vista, hagamos una indagación de si es provecho o daño lo que trae consigo (237^{c-d})¹².

Acto seguido, en contra de opiniones convencionales, supone que el amor no es un deseo del placer sensual, ni una relación que se establece basada en los beneficios

¹¹ *Ibid.*, p. 298.

¹² Platón, *Diálogos III. Fedón-Banquete-Fedro*, introducciones, traducciones y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Barcelona, RBA Coleccionables, 2007 (según la edición de Madrid, Gredos, 1982), pp. 324-325. Además, en el comienzo del propio diálogo, el filósofo ya había criticado: “Me parece ridículo, por tanto, que el que no se sabe todavía, se ponga a investigar lo que ni le va ni le viene” (*Ibid.*, p. 311, 229^e-230^a).

Para evitar la repetición de los datos bibliográficos, indico entre paréntesis la paginación que todas las ediciones han seguido, regida por la famosa de Henricus Stephanus, *Platonis Opera quae extant omnia*, 3 vols., París, 1578. Igualmente las obras de Aristóteles, que siguen la edición de Immanuel Bekker, *Aristotelis Opera edidit Academia Regia Borussica*, 5 vols., Berlín, 1831-1870; y asimismo las *Enéadas* de Plotino, que siguen la numeración académica de la primera edición de P. Henry y H. R. Schwyzer, *Plotini Opera*, 3 vols., París-Bruxelles, 1951-1973, así como su edición revisada, *Plotini Opera*, 3 vols., Oxford, Clarendon Press, 1964-1984.

de los amantes, sino una gracia otorgada por los dioses (245^{b-c}). Es un impulso lleno de lo bello y lo bueno, y consiste en una “manía” o entusiasmo que eleva al alma y la conduce a la verdad (249^{d-e}). De manera figurativa, el filósofo describe el alma humana como un carro tirado por dos caballos alados (uno dócil y otro rebelde), manejado por un auriga, que sigue el itinerario etéreo de las deidades, volando por los cielos. El alma ha visto una vez la verdad, la existencia auténtica, en el mundo superior; sin embargo, por causa de la debilidad de la voluntad (dicho en palabras originales de Platón, el mal manejo del auriga sobre el caballo rebelde) el alma cayó en el mundo terrenal, y se transformó en mortal. Al mismo tiempo, la propia alma mantiene todavía la noble divinidad, y conserva una parte de la verdad suprema que ha vislumbrado. Por lo tanto, el mortal siempre aspira a sublimar su alma para encontrar de nuevo la forma ideal de la verdad. Una vez que vea los objetos bellos en este mundo, empieza a evocar la belleza real del mundo más allá. Y cuando desee la hermosura en el plano físico y perceptible, tendrá fuertes anhelos de alcanzar lo bello en otro plano superior y razonable. Por los peldaños de ascenso, o sea por “el recto camino” platónico, la belleza se eleva de lo corporal a lo espiritual, y pasando por lo racional-inteligible, llega hasta lo incorpóreo. Esto es, un retorno a lo bello primigenio, lo bello en sí, de carácter absoluto, simple y eterno. La misma idea de la superación conceptual se halla en su notable *Banquete*, expuesta por boca de la sacerdotisa de Mantinea, Diotima (210^{a-d}; 211^{b-c})¹³.

En el último *Diálogo*, por medio de Agatón, Sócrates y Diotima, se afirma que Eros es el “amor de lo bello” o “de la belleza” (197^{b-c}; 201^a; 201^e; 204^d). En este lema que se reitera a lo largo del discurso filosófico, falta una definición concluyente de lo bello. Sólo tenemos en cuenta que, conforme a Platón, lo bello debe ser bueno y real¹⁴, de modo que las tres ideas (la hermosura, la bondad y la verdad) siempre se

¹³ Cfr. *Banquete*, en *Ibid.*, pp. 259-262.

¹⁴ Cfr. *República*, Libro VI, 506^a-511^e (en *Diálogos IV. República*, introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan, Barcelona, RBA Coleccionables, 2007, pp. 332-341); y *Gorgias*, 474^e-475^d (en *Diálogos II. Gorgias-Menéxeno-Eutidemo-Menón-Crátilo*, introducciones, traducciones y notas de J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F.J. Oliveri y J. L. Calvo, Barcelona, RBA Coleccionables, 2007, pp. 66-68).

tratan en la misma categoría. ¿Cuáles son los componentes de lo bello? El filósofo nunca asegura sus respuestas, ni aún en su tratado dedicado a la cuestión, *Hippias Mayor*. Revisando la concepción del sofista y las ideas comunes del público, niega como atributos particulares de la belleza las que se habían propuesto: lo adecuado (290^c), lo útil-potente (295^e), lo provechoso (296^e) y lo que produce placer (298^a)¹⁵. Su argumentación refleja que probablemente los enunciados susodichos están bien relacionados con el tema de la belleza. Pues, ante la duda del interrogante —¿qué es lo bello en sí mismo?—, no es capaz de mostrar una definición clara y rotunda que abarque todos los fenómenos de la categoría. En consecuencia, al final del diálogo, el filósofo, de acuerdo con el proverbio antiguo, dice: “Lo bello es difícil” (304^e).

Por otra parte, Aristóteles no sigue la forma de Platón, que busca lo bello en el mundo de las Ideas, sino que desmiente la existencia del terreno transcendental y rebate el sentido de los universales *ante rem*, los cuales son entidades separadas e independientes de las cosas particulares. Expone que la belleza, libre de ser ideal e inteligible, existe en las cosas concretas e individuales, y es dependiente de los atributos del objeto: 1) el μέγεθος (magnitud o dimensión) debe ser apropiado, 2) y la τάξις (orden, arreglo o disposición) ha de ser coherente y armónica. Al observar las figuras del objeto según el empirismo, considera que “las formas supremas de la Belleza son el orden, la proporción y la delimitación” (XIII, 3, 1078^a35-36)¹⁶. Es decir, que todo lo que pueda presentar la simetría y la unanimidad, con magnitud adecuada, configura la belleza. Desde un punto de vista sensorial, agrega que, si el objeto es tan grande que el espectador no puede contemplarlo simultáneamente, es imposible que se perciban sus unidad y totalidad; por el contrario, si es diminuto, la visión del espectador “se confunde al realizarse en un tiempo casi imperceptible” (VII, 1450^b35-1451^a6)¹⁷. De todo esto, se deduce una noción esencial de Aristóteles:

¹⁵ Platón, *Diálogos I*, introducción general de E. Lledó Íñigo, traducción y notas de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual, Barcelona, RBA Coleccionables, 2007, pp. 418-430.

¹⁶ Aristóteles, *Metafísica*, introducción general de Miguel Candel Sanmartín, introducción a la *Metafísica*, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Barcelona, RBA Coleccionables, 2007, p. 419.

¹⁷ Cfr. *ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ*, *Aristotelis ars poetica*, *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, pp. 152-155.

lo bello se halla en la armonía de sensación y proporción entre el objeto y el sujeto (el espectador), de suerte que el primero agrada al segundo, y se queda fácilmente en su recuerdo (1451^a4-6). Por lo demás, Aristóteles manifiesta una sutil conexión entre la hermosura y la bondad. Sostiene que lo bello es un bien, y su fundamento de producir placer radica en sí, siendo un bien. Por eso, merece la pena elogiarse y amarse. Según dice en la *Retórica*: “Es bello lo que, siendo preferible por sí mismo, resulta digno de elogio; o lo que, siendo bueno, resulta placentero en cuanto que es bueno. Y si esto es lo bello, entonces la virtud es necesariamente bella puesto que, siendo un bien, es digna de elogio. Por su parte, la virtud es [...] la facultad de producir y conservar los bienes y [...] de procurar muchos y grandes servicios de todas clases y en todos los casos” (I, 9.2, 1366^a34-38)¹⁸. Además, al hablar de los estados anímicos del ser humano, opina que el amor es “la voluntad de querer para alguien lo que se piensa que es bueno” (II, 4.1, 1380^b35-36). A saber que tiene la propensión al bien. Y el bien de los actos humanos, o el fin de la vida humana, según señala en su *Ética*, se encamina a la búsqueda de la felicidad, que es algo perfecto y suficiente por sí (I, 7, 1097^b1-21)¹⁹. Tal teorema coincide con el de Platón en su *República*: las cosas buenas, que se muestran bellas, justas y reales a la vez, son “lo que toda alma persigue y por lo cual hace todo, adivinando que existe” (VI, 505^{d-e}).

¹⁸ Aristóteles, *Retórica*, introducción, traducción y notas de Quintín Racionero, Barcelona, RBA Coleccionables, 2007, pp. 96-97.

En su *Metafísica*, el filósofo intenta distinguir lo bello de la bondad, declarando que “la Bondad y la Belleza son cosas diversas (aquella, en efecto, se da siempre en la acción, mientras que la Belleza se da también en las cosas inmóviles)” (XIII, 3, 1078^a31-33). Sin embargo, resulta que la concepción de la belleza queda más clara, más sensible y más objetiva, puesto que, según elucida en el párrafo más adelante, todas las cosas hermosas que gozan de formas perfectas, están de acuerdo con el principio del orden (*τάξις*), la simetría (*συμμετρία*) y la delimitación (*ὁρισμένον*) de las partes consituyentes (VII, 1450^b35-1451^a6). Este pensamiento tendrá influencia significativa sobre la contemplación de la belleza físico-material en el futuro, sobre todo en el Medioevo y el Renacimiento. De acuerdo con los estudios del padre Angel Custodio Vega, un buen ejemplo se refleja en las *Confesiones* de Agustín de Hipona: “Etenim species est pulchris corporibus, et auro et argento et omnibus; et in contactu carnis congruentia valet plurimum caterisque sensibus est sua cuique accommodata modificatio corporum” [Todos los cuerpos que son hermosos, como el oro, la plata y todos los demás, tienen, en efecto, su aspecto grato. En el tacto carnal interviene por mucho la congruencia de las partes, y cada uno de los demás sentidos percibe en los cuerpos cierta modalidad propia] (Libro II, capítulo 5). Véanse San Agustín, *Obras completas II. Las Confesiones*, texto bilingüe, edición crítica y anotada por el padre Angel Custodio Vega, 1^a ed. (11^a impresión), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005, p. 119; y también la anotación del padre al propio fragmento, en *Ibid.*, p. 129.

¹⁹ Véanse Aristóteles, *Ética. Ética Nicomáquea-Ética Eudemia-Acerca del alma*, introducciones de Teresa Martínez Manzano y Tomás Calvo Martínez, traducción y notas de Julio Pallí Bonet y Tomás Calvo Martínez, Barcelona, RBA Coleccionables, 2007, pp. 29-30.

Desde entonces, se establece una relación estrecha del amor con lo bello y la bondad, así como la del alma con la búsqueda de la felicidad y la divinidad. A fines de la época helénica, surge el neoplatonismo, que hereda principalmente el dogma de Platón, y se integra con el ascetismo estoico y el pensamiento aristotélico. Entre los discípulos de la secta, Plotino es el que tiene más importancia e influencia en la historia de las ideas, no sólo metafísicas sino cristiano-religiosas. Según su tratado en las *Enéadas*, se advierte que Dios es el Uno primario, el Uno absoluto, el Uno sin más, que se diferencia de todas las cosas (III 8, 9, 48-49; V 3, 11, 18), es anterior a ellas (III 8, 9, 54) y reconocido por su principio, causa y potencia activa (III 8, 10, 1; V 1, 7, 9-10; V 3, 15, 27; V 4, 1, 23; V 5, 13, 35-36; VI 9, 6, 55), y al mismo tiempo está más allá de todas aquéllas (V 3, 13, 2; V 4, 2, 39-40)²⁰. Al seguir la opinión platónica, Plotino compara el Uno con el Bien, y propone una razón profunda de su identificación: la tendencia congénita de todos los seres al bien estriba en su tendencia a la unidad (VI 5, 1). El Uno-Bien, el primer principio de carácter supratranscendente, se convierte en el origen eterno e inmutable de todos los seres. Es como fuente de la que se deriva el resto de las Hipóstasis, y también es como el sol, que irradia su luz sobre todas las cosas. Basándose en este Uno-Bien-fuente-sol, se desarrolla la teoría de la emanación o del iluminismo. El universo nace del Uno; o en términos neoplatónicos, todos los existentes son resultados de su emanación inevitable y omnipresente. En este proceso ontológico y gnoseológico, se distinguen tres fases principales, y cada fase es la causa generadora de la que sigue²¹.

1) La iluminación del *Nous* por el Uno. El *Nous*, llamado también *Inteligencia*, *Logos* o *Verbo*, se engendra directamente del Uno, así que se lo considera como la segunda Hipóstasis posterior a su progenitor divino, y como el Ser más activo, más ordenado y perfecto. En su entorno, el Mundo inteligible, está lleno de vida, junto

²⁰ Véanse Plotino, *Enéadas*, tomos I (Libros I-II), II (Libros III-IV) y III (Libros V-VI), introducción general, traducción y notas de Jesús Igal, Barcelona, RBA Coleccionables, 2009. Véase asimismo el análisis sobre el Uno-Bien, hecho por el mismo estudioso en su introducción general, en *Enéadas I*, cit., pp. XXXIII-XLI.

²¹ Con respecto a las tres fases de iluminación y el retorno del alma al Uno-Bien, mis explicaciones son resumidas fundamentalmente de Jesús Igal, introducción general a Plotino, en *Enéadas I*, cit., pp. XLI-LXIX.

con luz, esplendor, transparencia y colorido; o como dilucida el filósofo, todos los vivientes de allí “están pletóricos y como bullentes de vida” (VI 7, 12, 24). Dada su identidad del Inteligente primario, el *Nous* tiene la facultad autointelectiva, con la que se entienda la totalidad de sí mismo (V 6, 1, 1-6), y a la vez refleja en sí la figura paradigmática del Uno-Bien. Mientras que éste, la primera Hipóstasis, sirve como el supremo objeto de contemplación, el *Nous* actúa como el sujeto, que se detiene, se vuelve y se pone a mirarlo en el perfeccionamiento de su propia realidad²².

2) La iluminación del Alma por el *Nous*. Por la naturaleza unidual, el Alma se divide en dos niveles: el Alma superior o intelectual y el Alma inferior²³. La primera, razonable y estructurada, se genera de la Inteligencia, del mismo modo que ésta del Uno-Bien. Por la iluminación del progenitor, disfruta de un ser vivo y dinámico. La segunda, inferior y endeble, no viene de la misma Esencia trascendente sino de su antípoda, la del nivel superior-intelectiva. Así, en el interior del Alma Hipóstasis, se forma un mecanismo intermediario de comunicación entre dos mundos. Mientras que el Alma superior siempre está en contacto con el mundo inteligible, la inferior, con el mundo sensible (V 1, 7, 44-47). Son como dos caras de la misma moneda. Y dado que en el Alma superior se implanta la inteligencia inmanente de la Esencia Inteligible, goza de una sabiduría maravillosa, con la cual dimana dando órdenes, y mantiene la regularidad y armonía de su realidad (IV 4, 16, 14-20).

3) La iluminación de la Naturaleza por el Alma. En la última fase del proceso, se trata de la iluminación de los seres materiales por el Alma universal. La materia, en la perspectiva plotiniana, falta de forma, de cualidad y de potencia, consiste en la penuria total, la privación absoluta; a saber, el *no-ser*. Distinta de las Hipóstasis citadas, que proceden de una Esencia transcendental, la materia se deriva del Alma

²² Cfr. Jesús Igal, “La génesis de la Inteligencia en un pasaje de las *Enéadas* de Plotino (V 1, 7, 4-35)”, *Emerita*, 39 (1971), pp. 154-155.

²³ Es una idea sincrética de Platón, quien supone el Alma trascendente, simbolizada por la Afrodita celeste (Urania), y el Alma inmanente, simbolizada por la Afrodita popular (Pandemo); asimismo de Aristóteles, quien propone los tres niveles del alma: el intelectual, el sensitivo y el vegetativo. En los tratados de Plotino, éstos tres son reducidos a dos, en correspondencia con dichas Almas platónicas: el primero, que consiste en el Alma superior; el segundo y el último, que conforman el Alma inferior. Cfr. Platón, *Banquete*, en *Diálogos III...*, cit., p. 203, 180^{d-e}; y también, Aristóteles, *Acerca del alma*, en *Ética...*, cit., p. 393, IV, 415^a17-18.

inferior del mundo sensible, y no se muestra como receptáculo de realidades, sino de sombras de los seres verdaderos que se localizan en el mundo de las Ideas; tal y como el espejo sólo tiene la capacidad de “atrapar” imágenes ilusorias, huera y sin resistencia (III 6, 7, 23-46; *Ibid.*, 9, 16-19; *Ibid.*, 13, 35-55; IV 3, 11, 7-8). Por lo tanto, la materia es identificada con el substrato del mal, el mal real, el mal primario o el mal en sí (I 8, 5, 9; *Ibid.*, 3, 38-40; *Ibid.*, 9, 24; II 4, 16, 42).

Nuestra alma es la misma que el Alma cósmica, aunque particularizada por su caída en cuerpo individual. Con el fin de adquirir la Gnosis (conocimiento), el ser engendrado se esfuerza en ascender hacia la perfección del que dimana y lo nutre. Todo procede del Bien, y todo propende al Bien. La trayectoria de la vida humana radica en elevar el alma, para que se una con el primer principio. En el camino de la huida-subida tan duro como la ascética y la mística, el hombre trata de poner en orden los compuestos del alma, depurar las afecciones interiores, de suerte que el alma consiga liberarse de la trabazón material-corporal y, por experiencia extática, confundirse con el Uno-Dios (III 4, 2, 11-24). Por otro lado, el camino se reconoce asimismo por el retorno o entrada en sí mismo. El alma humana, degenerada por causa de la invasión de la materia, desea regresar a su “patria querida” (I 6, 8, 16) o la casa del Padre (VI 9, 9, 34-38), con la nostalgia de la realidad transcendente. El amor, conferido al mismo tiempo que el alma recibe el efluvio cálido emanado del Bien, conserva las formas más notables de la Belleza suprasensible (III 5, 1, 59-62), y se conforma en la fuerza ascensional que impulsa al alma hacia arriba. Con alas de recuerdo, el amor lleva al alma, y entabla el vuelo desde lo bello sensible, subiendo por la Inteligencia, hasta quedarse en el Bien (VI 7, 22, 8-21) y encontrar su modelo primigenio. Así, la unión con la suprema Hipóstasis, el Bien o lo Bello, se convierte en la *causa finalis* de la vida mundana. Un tema coincidente con lo planteado por Platón, que trata la huida del alma como el fin (τέλος) de la humanidad, consistente en “hacerse uno tan semejante a la divinidad como sea posible” (176^b)²⁴.

²⁴ Platón, *Teeteto*, en *Diálogo V*, introducciones, trad. y notas de M^a. I. Santa Cruz, Á. Vallejo Campos y N. Luis Cordero, Barcelona, RBA Coleccionables, 2007, p. 238.

La influencia del pensamiento neoplatónico se extendió a lo largo de la época romana, y siguió prolongándose durante la Edad Media. En el siglo V, San Agustín profundiza su desarrollo, sobre todo en los aspectos hermenéuticos y apoloéticos de la creencia religiosa. Los vestigios de Plotino son evidentes, no sólo en sus obras más dogmáticas —por ejemplo *De Trinitate*, *De Civitate Dei* y *De libero arbitrio*—, sino en sus renombradas *Confessiones*, donde refleja poéticamente sus conductas impulsadas por el amor. En tanto que evoca los males que ha hecho en la juventud frívola y presuntosa, desarrolla con perspectiva madura su concepción de carácter dualista. La belleza material es una ilusión, que consiste en la sombra de la Belleza ideal del nivel superior, de forma que es despreciable (III, 1)²⁵; por el contrario, la Belleza divina del Señor consta de una existencia real, por eso se puede anhelar. El amor sensorial-profano es provocado por la materia, mientras que el amor casto y eterno resulta de Dios, que es el gran Iluminador. Cuando nuestros ojos exteriores son seducidos por la belleza material, nuestra mente será dirigida al bien de nivel inferior, a saber tendente al mal (II, 5). De modo opuesto, si nuestros ojos del alma son manejados por la razón que somete el cuerpo, sabremos contemplar la belleza espiritual, y a la vez nos conducimos a Dios, el Bien²⁶. Mediante lenguaje figurativo, representador e inteligible, Agustín establece un entorno tridimensional de tiempo-espacio-eternidad, donde su alma dialoga con Dios, y se encamina poco a poco hacia Él. Además, el hecho más importante del autor es que combina la filosofía de igual proporción con sus pasiones, que no desconciertan ni tergiversan la filosofía, sino que le incorporan ímpetu e incentivo. Refleja en sus hablas con Dios, el gran Amor, un *yo* integral, ora como pensador ora como poeta, ora con doctrina ora con personalidad propia²⁷. Esto sería la causa de que Petrarca valorara tanto las obras agustinianas, y citara tantas veces el nombre del filósofo en su creación.

²⁵ Cfr. San Agustín, *op. cit.*, pp. 131-132.

²⁶ Según esclarece el obispo de Hipona, la luz de la virtud y de la belleza verdadera “non videt oculus carnis, et videtur ex intimo” [no se ve con los ojos de la carne, sino con los del alma] (Lib. VI, cap. 16, en *Ibid.*, p. 259.).

²⁷ Cfr. Carl G. Vaught, *The Journey toward God in Augustine's Confessions. Books I-VI*, Nueva York, State University of New York, 2003, pp. 1-4.

El dualismo agustiniano del mal-bien, del amor profano-sagrado y de los ojos físicos-somáticos, por un lado, se convierte en los dogmas básicos de la Patrística; y por otro, gracias a sus características sencillas, bien definidas, y debido a sus temas vinculados con el amor, la hermosura, lo corporal y lo espiritual, será tomado como expresión poética por los trovadores-amantes en la Plena Edad Media. Además, el proceso del diálogo filosófico-apasionado entre el alma y el Señor, junto con el viaje desde el centro del ser individual hacia Dios, no sólo forma parte de la experiencia mística, sino que anticipa la unión espiritual de los amantes cortesanos en la lírica trovadoresca: el alma se encarnará por el galán-poeta, y Dios se transformará en la noble señora amada.

Aparte de los conceptos metafísicos que se heredan de las filosofías clásicas y medievales, la sensualidad poética también desempeña un papel importante en la tradición del amor espiritual. Según aseguran la mayoría de los especialistas en la historia cultural del medioevo, el cancionero cortesano tiene su origen esencial en el espíritu caballeresco (el valor del amor, el heroísmo y la denodada abnegación), tal y como se reflejan en el *Roman de la Rose* y en las historias entre Lanzarote del Lago y la reina Ginebra, y entre Tristán e Iseo. Además, muchos estudios suponen que su antecedente puede remontarse al gran autor romano Ovidio, que ha ideado las refinadas técnicas de amar, ser amado y curar las enfermedades del amor en sus *Ars amandi*, *Remedia amoris* y *Amores*. Aún más, el prestigioso bajomedievalista holandés Huizinga²⁸, destaca que la herencia poética del amor ennoblecido se debe a los epitalamios primitivos, de un carácter erótico y de una significación vital, con

²⁸ Cfr. Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, versión de José Gaos, traducción del francés medieval de Alejandro Rodríguez de la Peña, 4ª reimpresión, Madrid, Alianza, 2005, pp. 148 y ss. (capítulo VIII. “La estilización del amor”). Y con respecto al enlace entre el idealismo de la vida caballeresca y la cuestión del amor cortés, el mismo medievalista tiene su explicación admirable así: “No sólo en la literatura y en las artes plásticas encuentra el deseo de amor su reducción a imagen, su estilización. La necesidad de dar al amor un estilo noble y una noble configuración encuentra en todas las manifestaciones de la vida un ancho campo donde desplegarse: en el trato cortés, en los juegos de sociedad, en las diversiones y deportes. También en todo esto se sublima continuamente el amor y se torna romántico. La vida respira en ello el aire de la literatura, aunque en realidad ésta lo aprenda todo de la vida. En el fondo, la visión caballeresca del amor no ha aparecido en la literatura, sino en la vida. El motivo del caballero y de la *frouwe* (dama) amada se daba en las circunstancias reales de la vida” (*Ibid.*, p. 102; y véanse también su capítulo V: “El sueño del heroísmo y del amor”, pp. 101-111).

sus risas desvergonzadas y sus simbolismos fálicos, que se dedicaban a glorificar la unión carnal-sexual en las fiestas nupciales o esponsalicias en la época antigua. La muestra más notable y en correspondencia con las expresiones literales debería ser, suponemos, el arte plástico-visual. Un buen ejemplo se refleja en el fresco barroco de Carlo Cignani (1628-1719): *Trionfo d'Amore*. Conforme a la observación iconográfica de Pellegrino y Poletti, el tema amoroso de Petrarca, bajo la interpretación y el desarrollo del pintor italiano, se combina con episodios de la lasciva licencia y el grito de júbilo, característicos de la lírica epitalámica con el fin de la celebración matrimonial²⁹. Es una prueba implícita de la expresión poética que han compartido el amor idealizado y la convención epitalámica en sus orígenes del desarrollo (cfr. *infra*, Fig. 3).



Fig. 3. Carlo Cignani, *Trionfo d'Amore* (detalle, 1678-1679), fresco, localizado en la Sala dell'Amore, Palazzo del Giardino, Parma³⁰. El cortejo amoroso está capitaneado por el Placer, junto con el carro fastuoso donde se sientan Cupido y Venus, arrastado por cuatro genios lascivos.

²⁹ Francesca Pellegrino; Federico Poletti, *Episodios y personajes de la literatura*, trad. Juan Carlos Gentile Vitale, Barcelona, Electa (Grupo Editorial Random House Mondadori), 2004, p. 48.

³⁰ Fuente de la imagen: <http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-7873.html> ("Cignani Carlo, *Sala dell'Amore*, XVII d.C.", *Atlante dell'arte italiana*) [fecha de consulta: 20/11/2011].

A pesar de dichas declaraciones sobre las raíces profanas en la poesía amorosa, no es negable que los elementos espirituales del dogma escolástico hayan ejercido cierta influencia profunda en la estilización del amor apasionado. El erudito suizo, Bezzola, elabora tres tomos de estudio con respecto a la formación de la literatura cortesana, y deduce tajantemente que el código de la contemplación y elogio de la mujer, el compromiso de la conducta moral y el intento de erigir un paradigma del amor son un fruto generado de las contiendas entre el clérigo y el caballero, entre el hombre de pensamiento y el de acción³¹. Se enfrentan, se mezclan y, al mismo tiempo, se integran sus visiones del mundo, con el fin de establecer un nuevo ideal de la vida humana. La espiritualidad del amor sirve como camuflaje para encubrir el deseo insatisfecho y primitivo de los altos dignatarios. El ascetismo individual con el que el alma se sublima del plano físico-profano al otro transcendente-divino, se convierte en código que simboliza la dificultad y los tormentos interiores del galán en su búsqueda del amor no correspondido. Por lo tanto, en el “De regulis amoris”, Capellanus estipula que “Facilis perceptio contemptibilem reddit amorem, difficilis eum carum facit haberi” [Una conquista fácil hace el amor despreciable; una difícil lo hace valioso]³². Así, se constituyó el formalismo del amor cortés, como si fuera un placer indecible, el *joy*, en la Plenitud del Medioevo, hasta que “se convirtió en el campo en que había de florecer toda perfección estética y moral”³³.

En los albores del Renacimiento italiano, Petrarca no sólo hereda el tema del amor estilizado en la lírica tradicional, sino que lo funde con el culto cristiano a la figura femenina, en compañía de imágenes simbólicas, señales alegorías y matices místicos, y asimismo le agrega el ascenso ideal del platonismo. En su expresión del

³¹ Ideas sintetizadas directamente de Antony van Beysterveldt, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula, 1972, pp. 73-88. Respecto a los textos originales, véanse Reto R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, 3 vols. (I. *La tradition impériale, de la fin de l'antiquité au XI^e siècle*; II. *La société féodale et la transformation de la littérature de cour*; III. *La société courtoise: littérature de cour et littérature courtoise*), París, Champion, 1944-1963; y también su última reimpresión, recién hecha por Editions Slatkine, en Ginebra, en mayo de 2011.

³² Andrés el Capellán, *De amore (Tratado sobre el amor)*, texto original, traducción, prólogo y notas por Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Sirmio, 1990, pp. 362 y 363.

³³ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 146.

amor y alma, aparte de elaborar los tópicos de la poesía trovadoresca, se dedica en gran medida a trazar los dolores, reflexión y luchas en el fuero interno del amante, quien, apoyándose en su propia voluntad razonable, aspira a encontrar el terreno eterno y sereno donde puede depositar su Belleza superior y transcendental. Refleja igualmente el espíritu antropocéntrico de la época.

C. ANGUSTIAS DE PETRARCA: RESEÑA DE LA VIDA LITERARIA DEL POETA

En Petrarca anida un alma inquieta, que busca la tranquilidad y el ascenso en el mundo seglar, desea ampliar el horizonte en la sabiduría de los clásicos, imagina dialogar con ellos, e imita sus hechos y obras, aspirando a convertirse como ellos en personaje de fama inmortal a través de la elaboración de las letras.

Un poeta tan sensible como Petrarca, que se reconoce a la vez como moralista y humanista racional, está siempre consciente de la existencia del alma y preocupado por la perdición de la misma. A medida de su reflexión e introspección, se dedica a configurar su propia imagen cuando elabora las obras; éstas, que en su mayoría son recopiladas y organizadas *a posteriori* por el propio Petrarca, muestran que la adolescencia está seducida por el placer sensorial y el afán de conocimiento; la juventud, por la búsqueda de fama y gloria personal; y la madurez, por la meditación y el compromiso hasta encontrar la tranquilidad interna. Partiendo del raciocinio, Petrarca trata de conocerse y plasmarse, al tiempo que conduce el valor espiritual desde el mundo exterior-vanaglorioso hacia el interior-contemplativo. Superando los aplausos de la multitud vulgar en lo que atañe a las cuestiones de fama-gloria, el poeta laureado plantea una trayectoria para la elevación anímica, por la que en compañía de la razón y la voluntad, distingue el bien del mal, pasando por un proceso de depuración, y dialogando con la sabiduría interna, con el fin de conseguir una vida virtuosa. Para entender cómo su pensamiento espiritaulista efectúa una influencia significativa en las letras occidentales, conviene hacer un breve estudio

con respecto a su vida literaria, reflejada tanto en las poesías como en los tratados filosófico-morales y las epístolas.

Francesco Petrarca (1304-1374) nació en Arezzo en el seno de una familia de notario, cuya economía de mediana condición le permitió el primer paso de su educación a tierna edad con un maestro de escuela, Convenevole de Prato (hacia 1270-1338), para aprender conocimientos básicos de la gramática y retórica; y además, le proveyó la colección de varios libros y la transcripción de manuscritos antiguos. En 1311 o 1312, toda su familia se trasladó a Carpentras, un pueblo no muy lejos del papado (desde 1309 hasta 1377) en Aviñón, que fue el centro sociocultural durante la época finimedioeval. Tal alojamiento trae cierto impacto en su vida intelectual y poética: “A Aviñón le debió no sólo mecenazgo y empleo diplomático, sino incontables encuentros con personas y con libros, en gran medida pertenecientes a la biblioteca papal, cuyas existencias de textos clásicos, en aumento durante el periodo de su expansión, pueden reflejar hasta cierto punto la influencia de sus gustos”³⁴. Las obras clásicas le inspiraron y fomentaron la pasión por la literatura, y por ellas le vino en gana vivir en el mundo antiguo. La colección de los clásicos de Petrarca era inmensa; según estudia N. Mann, se encuentran tres volúmenes de la *Ab Urbe condita* [Historia de Roma desde su fundación] de Tito Livio (59 a.C.-17 d.C.); tres importantes creaciones de Virgilio (70-19 a.C), *Eneida*, *Bucólicas* y *Geórgicas*; la *Rhetorica ad Herennium* [Retórica a Cayo Herennio] y otros tratados de Cicerón (106-43 a.C.), el discurso *Pro Archia* [En defensa del poeta Arquías], descubierto en Lieja en 1333, y más las *Epistolae ad Atticum*, *ad Quintum fratrem*, *ad Marcum Brutum* [Cartas a Ático, Cartas a su hermano Quinto, Cartas a Marco Bruto], las cuales, poco conocidas en esta época pero muy preciosas, fueron encontradas por Petrarca en la Biblioteca del cabildo de la catedral de Verona en 1345. Además, en París, halló por casualidad las *Elegies* de Sexto Propertio (47-15 a.C.), y en Aviñón,

³⁴ Nicholas Mann, introducción, en Francesco Petrarca, *Cancionero*, vol. I, edición bilingüe de Jacobo Cortines, texto italiano establecido por Gianfranco Contini, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1997, p. 22. Los siguientes párrafos que haré sobre la vida petrarquesca están resumidos principalmente de éste, cfr. *Ibid.*, pp. 17-120.

en 1325, compró por 12 florines una copia del *De civitate Dei* [*Ciudad de Dios*] de san Agustín (354-430). Ocho años después, en 1333, consiguió el libro espiritual y autobiográfico del propio obispo de Hipona, *Confessiones*, regalado por su amigo, el fraile agustino Dionigi da Borgo San Sepolcro, que “influiría profundamente en su visión del mundo y de sí mismo, y que viajaría con él hasta el fin de sus días”³⁵. Los libros indicados sólo forman una parte del elenco bibliográfico de la colección de Petrarca, ya que la otra parte, que no era poca y alimentaba la imaginación y la inteligencia del adolescente Petrarca, fue quemada por su padre, sorprendido por caer en la cuenta de que a su hijo no le interesaban los estudio en legislación, sino más bien la lectura de la literatura clásica. Según el propio Petrarca refleja en una epístola dirigida a Luca della Penna, secretario del Papa:

Utque rem pene ridiculam, flebilemque audias, factum est aliquando, ut nescio quo, sed minime generoso consilio, omnes quos habere potueram Ciceronis, et simul aliquot Poetarum libri, lucrativo velut studio adversi, latibulis, ubi ego, quod mox accidit metuens, illos abdideram, me spectante eruti, quasi heresum libri flammis exurentur. Quo spectaculo non aliter ingemui, quam si ipse iisdem flammis inicerer (*Seniles*, XVI, 1)³⁶.

[Y para que escuches algo casi ridículo y también digno de compasión, sucedió un día que, ignoro cómo, pero sin que mediara tribunal ilustre, encontré (y casi me caigo del susto) todo los volúmenes de Cicerón y de algunos otros poetas contrarios al estudio lucrativo en su refugio, esperando su ruina, como los libros heréticos esperan ser consumidos por las llamas. Atormentado por este espectáculo, me lamentaba como si el fuego mismo me quemara.]

El padre de Francesco, Pietro di ser Parenzo, conocido como ser Petracco, era un notario de origen florentino y veía poco provechosa la literatura. De forma que a los doce años Petrarca fue mandado al sur de Francia, Montpellier, para estudiar derecho. No obstante, no fue por eso por lo que disminuyera su afición a las letras,

³⁵ Cfr. *Ibid.*, pp. 30-31. Véase también Andrés Ortega Garrido, introducción, en Francesco Petrarca, *Cartas a los más ilustres varones de la Antigüedad*, edición bilingüe, introducción, trad. y notas de Andrés Ortega Garrido, prólogo de Ángel Gómez Moreno, Sevilla, Renacimiento / Espuela de Plata, 2014, pp. 26 y 28.

³⁶ El texto y la traducción son citados por Alejandro Higashi, introducción, en Francesco Petrarca, *La lira y el laurel: poesía latina selecta*, edición bilingüe, selección, traducción en verso y notas de Alicia de Colombi-Monguió, introducción y notas de Alejandro Higashi, Barcelona, Anthropos, 2013, pp. XXXIV-XXXV.

sino que en cambio gozó de la oportunidad inesperada de aproximarse a la poesía amorosa de la tradición provenzal. Cuatro años después, a instancias de su padre, el joven pasó a la Universidad de Bolonia para seguir la misma carrera profesional, pero en lugar de dedicarse a profundizar en el conocimiento de las leyes, manifestó un gran amor por el estilo de Cicerón. Al mismo tiempo, entró en contacto con los importantes poetas del *dolce stil novo*, como Guido Guizini y Cino da Pistoia; y además, conoció al mejor amigo, Giacomo Colonna, en cuya familia nuestro poeta iría a encontrar una gran fuente de apoyo imprescindible para su vida intelectual y creativa³⁷. Entiéndase por ello, que la experiencia de los estudios legales confirió al poeta una excelente base de la literatura clásica, y le proveyó un entorno favorable a su creación poética en los años próximos.

Desde la adolescencia, el poeta mostró un carácter resistente, con el que no se dio por vencido fácilmente ante los obstáculos, y tampoco sintió miedo frente a las dificultades, sino que sostenido por la voluntad firme se lanzó en dirección clara a la búsqueda del objetivo. Acerca de esto, se debe destacar el hecho de que en 1330 Petrarca, con el fin de tener más libertad y dedicación exclusiva a la literatura y la erudición, tomó las órdenes menores. Los votos le aseguraron el sustento indefinido, la posibilidad del retiro, y le permitieron la dedicación a leer y estudiar libros antiguos. De 1330 a 1337, Petrarca hizo de capellán de Giovanni Colonna, hermano de su amigo Giacomo; ese que a partir de 1327 fue nombrado cardenal por el papa Juan XXII, y también designado para el cargo de diácono de la iglesia Sant'Angelo en Roma. Por el servicio eclesiástico, tuvo la ocasión de viajar como diplomático a varias ciudades europeas, como París, Gante, Lieja, Aquisgrán, Colonia y Lyon. Las experiencias pasajeras le permitieron la inspección de las importantes bibliotecas de todo el continente, donde se conservaba buena parte del legado humanístico de la Antigüedad clásica³⁸. Siempre trató de obtener un ámbito y condición adecuada para su labor intelectual, y no buscó ningún beneficio lucrativo para satisfacer los

³⁷ Cfr. Andrés Ortega Garrido, introducción, en Francesco Petrarca, *Cartas...*, cit., p. 23.

³⁸ *Ibid.*, pp. 25-26.

gozos físicos. Según Ortega Garrido expone, un ejemplo ocurrió en la vida pública de Petrarca: en 1346, Clemente VI le ofreció el cargo de obispo y de secretario en el papado, “puestos que requerirían de una dedicación prácticamente plena y que, por ello mismo, Petrarca no acepta en defensa de su propia libertad como intelectual y hombre de letras que no necesita de mayores lujos ni pretensiones de mando”³⁹. El aprecio de la vida espiritual se refleja en numerosos discursos morales y epístolas del poeta. En su opinión, más valen las virtudes interiores que los goces corpóreo-materiales (cfr. *De remediis*, I, 1; 2; 69 y 122); la sencillez y la frugalidad de la vida constituyen esencialmente la riqueza en nuestra alma (cfr. *Seniles*, XVII, 2). En el mundo donde reina el Señor y viven los bienaventurados, dice el poeta:

e' n disparte color che sotto 'l freno
di modesta fortuna ebbero in uso
senz'ogni pompa di godersi in senso.
(*TE*, vv. 119-120)⁴⁰

[en otra parte aquellos que vivieron / con escasa fortuna y, sin embargo, / felices fueron, contentos de sí mismos]

Los libros son importantes para Petrarca. Aunque tiene el conocimiento igual que los ilustres autores canónicos, se siente humilde e ignorante ante ellos:

giungea la vista con l'antiche carte
ove son gli alti nomi e' sommi pregi,
e sentiv'al mio dir mancar gran parte.
(*TF* II, vv. 4-6)

[confrontaba lo visto con los libros, / llenos de claros nombres y de méritos, / y sentí la ignorancia en que me hallaba.]

³⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁰ Francesco Petrarca, *Triunfos*, edición bilingüe, introducción y notas de Guido M. Cappelli, trad. Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 334-335. De ahora en adelante, me refiero a esta edición en cuanto a los versos de los *Triunfos*.

Y con el fin de poner en claro el título de cada *Triumphus*, emplearé las siglas del idioma original, el latín, en lugar del castellano, en correspondencia con la mayoría de los estudios al respecto: *TC* por *Triumphus Cupidinis* (Triunfo del Amor), *TP* por *Triumphus Pudicitie* (Triunfo de la Castidad), *TM* por *Triumphus Mortis* (Triunfo de la Muerte), *TF* por *Triumphus Fame* (Triunfo de la Fama), *TT* por *Triumphus Temporis* (Triunfo del Tiempo), y así como *TE* por *Triumphus Eternitatis* (Triunfo de la Eternidad).

De hecho, el poeta sabe bien el enlace entre los libros y la sabiduría⁴¹; entiende cómo aprovechar los conocimientos para convertirse, según metaforiza el profesor Mann, en un glorioso “enano”, levantado en el gigantesco edificio poético⁴²; esto es, engrandecerse a través del uso adecuado de la intelectualidad clásica. En la medida en que cita e imita a los autores canónicos, desempeña el papel transmisor de la cultura antigua. Según una carta dirigida a Boccaccio (*Seniles*, XVII, 2)⁴³, Petrarca se afirma como el restaurador decisivo de los estudios clásicos en Italia, y a la vez destaca la importancia de no abandonarlos. Un ejemplo se ve en el joven Petrarca a los 20 años, cuando transcribió el manuscrito de los poemas de Virgilio, con los comentarios de Mario Servio Honorato, o simplemente Servio (fines del siglo IV), añadió cientos de notas y glosas en los márgenes y entre líneas de los versos. Con el abundante conocimiento y la perspicaz intelectual, citó a más de 40 escritores y pensadores como referencias de opinión, dilucidando no sólo los *corpus* poéticos, sino además las palabras del comentarista. El intento de revisar el texto original y establecer uno más correcto se presentaría todavía más obvio unos años después, en el trabajo de la recopilación-reconstrucción de la *Ab Urbe condita* [*Historia de Roma desde su fundación*] de Livio, que la elaboró en el siglo I a.C.⁴⁴.

Petrarca empezó este trabajo desde un manuscrito fragmentario de la parte III, o sea, la “*tertia decada*” [tercera década], fechado entre los siglos XI y XII. En 1325 o 1326, le integró la I; luego, de la mano de la familia Colonna, consiguió otro manuscrito, y lo reconoció como la parte última, la IV. Aunque faltó la II, Petrarca anunció triunfante el logro de la restauración textual, al haber pasado por el complejo proceso de cotejar, enmendar, revisar, anotar, corregir y completar; o dicho

⁴¹ Véase *De remediis*, I, 43 (“Del que tiene muchos libros”), en Francesco Petrarca, *Obras I. Prosa*, al cuidado de Francisco Rico, textos, prólogos y notas de Pedro M. Cátedra, José M. Tatjer y Carlos Yarza, Madrid, Alfaguara, 1978, pp. 424-428.

⁴² Cfr. Nicholas Mann, introducción, en Francesco Petrarca, *Cancionero*, cit., p. 42.

⁴³ Véase la carta “Ad Iohannem de Certaldo, de non interrumpendo per etatem studio” [A Giovanni Boccaccio, diciéndole que la edad no debe ser motivo para abandonar el estudio], texto bilingüe, traducido por José M. Tatjer, en Francesco Petrarca, *Obras I. Prosa*, cit., pp. 299-322.

⁴⁴ Cfr. Nicholas Mann, *op. cit.*, pp. 42 y 46.

de otro modo, por una intensa actividad filológica, por la que convirtió el texto “en realidad en la primera edición crítica de la *Historia romana*”⁴⁵.

En contraste con la gloria y la fama de la antigua Roma, la ciudad presente era ruina y perversión, según dijo al visitarla por primera vez en 1337. Sintió añoranza por el orden, la democracia, la honra, las hazañas y la integridad del hombre, por todo lo que conformaba la Edad de Oro clásica. De forma que deseaba traspasar el espacio temporal y revivir el pasado con su esplendor. Atendiendo a las palabras que el propio Petrarca dirige a dicho historiador Livio: “Optarem, si ex alto datum esset, vel me in tuam vel te in nostram etatem incidisse, ut vel etas ipsa vel ego per te melior fierem” [Quisiera, si los cielos me lo permitiesen, aparecer en tu época o que tú te acercaras a la nuestra, para que tanto ésta como yo mismo lográsemos ser mejores bajo tu influencia] (*Familiares*, XXIV, 8)⁴⁶. En la epístola *Posteritati* [A la posteridad], expresa igualmente que su alma se halla incompatible con la época y la sociedad en las que vive actualmente: “michi semper etas ista displicuit; ut, [...] qualibet etate natus esse semper optaverim, et han oblivisci, nisus animo me aliis semper inserere” [esta época nuestra siempre me ha desagradado, hasta tal punto que, {...} habría preferido haber nacido en cualquier otra época, y siempre me he esforzado por olvidarme de la presente, intentando en todo momento trasladarme espiritualmente a otros tiempos] (*Seniles*, XVIII, 1)⁴⁷. En su opinión, la mejor forma de evadirse del presente era sumergirse en el mundo antiguo. Mientras mostraba envidia y admiración por el pasado y sus protagonistas, intentaba llegar, a través de imitaciones, a lo grandioso y sublime, tal y como ellos lo habían alcanzado. En unas cartas *Familiares*, Petrarca nos da a conocer su criterio con respecto al hecho de imitar: no se trata de reproducir el original con precisión, sino de transformarlo en recurso creativo, transmitiendo el “aire” del modelo, logrando una similitud de estilo y concepción, sin caer en la identidad expresiva; entiéndase por ello, que es

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 44-45. En cuanto a la declaración del poeta, véase su *Familiares*, XXIV, 8, en Francesco Petrarca, *Cartas...*, cit., pp. 93-96 (traducción en español); 161-162 (texto en latín).

⁴⁶ Texto y traducción citados por *Cartas...*, cit., pp. 93 y 161.

⁴⁷ Texto y traducción citados por *Mi secreto...*, pp. 484 y 485.

una recreación inspirada (cfr. *Familiares*, I, 8; XXII, 2; XXIII, 19)⁴⁸. El joven poeta se inspiró en el trabajo de la reconstrucción textual, y le vino a la mente la elaboración de sus propias obras de tema histórico-biográfico. Según analiza N. Mann, en cuanto a la carrera literaria del poeta: “para Petrarca, es casi un artículo de fe que el historiador tiene un deber para con sus contemporáneos (e incluso [...] para con la posteridad), que no basta simplemente con disfrutar del conocimiento del pasado: debe aplicarse a un buen fin”⁴⁹.

Del investigador pasó a ser el imitador-creador. La lectura atenta y el conocimiento profundo de la *Ab Urbe* de Livio contribuyeron a que el poeta confeccionara dos obras imitadoras, en latín: el *De viris illustribus* [*Sobre hombres ilustres*] y el *Africa*. El primero, que empezó a escribir hacia 1337-1339, puede ser considerado como la documentación histórica del segundo, poema épico-histórico, el *Africa*, en el que puso de relieve los méritos del héroe romano predilecto, Escipión el Africano, o también llamado Escipión Africano, el Mayor (236-183 a.C.). Entre 1341 y 1343, el *De viris* ya alcanzó 23 secciones, abordando el retrato de 23 personajes históricos que, aparte del mencionado héroe Escipión (segunda redacción), consisten en 19 hombres romanos y 3 insignes caudillos extranjeros que habían luchado contra Roma: Alejandro (356-323 a.C), Pirro (318-272 a.C.) y Aníbal (247-183 a.C.). Una década después, Petrarca incorporó al tratado otros 12 personajes, tanto históricos como ficticios, aparecidos en la Biblia y la mitología clásica: Adán, Noé, Nemrod, Nino, Semíramis, Abraham, Isaac, Jacob, José, Moisés, Jasón y Hércules. Como si fuese cronista profesional, el poeta manejó bien los materiales históricos y destacó que su propósito de elaborar el *De viris* no era simplemente de recopilar los datos

⁴⁸ Idea resumida por Nicholas Mann, *op. cit.*, p. 35. Sobre las epístolas del poeta, véanse Francesco Petrarca, *Letters on Familiar Matters (Rerum familiarum libri)*, vol. I (Books I-VIII), trad. Aldo B. Bernardo, Nueva York, Italica, 2005, pp. 41-46 (I, 8 “To Tommaso da Messina, on inventiveness and talent”); y además, vol. III (Books XVII-XXIV), pp. 211-215 (XXII, 2 “To Giovanni Boccaccio, that often in writing it is easier for him to err in what he knows well; and concerning the law of imitation”); 300-302 (XXIII, 19 “To Giovanni Boccaccio, concerning a young man who has been assisting him with transcriptions; and that nothing is so correct as not to lack something”).

De ahora en adelante, me referiré a esta edición, consistente en tres tomos, excepto las piezas con la traducción española (I, 7; I, 9; II, 9; IV, 1; V, 4; VII, 7; X, 3; XXIV, 3), que han sido incorporadas en la edición al cuidado de Francisco Rico, en Francesco Petrarca, *Obras I. Prosa...*, cit., pp. 237-297.

⁴⁹ Nicholas Mann, *op. cit.*, p. 49.

crónicos ni transcribir las anécdotas pasadas, sino que aún más intentaba reflejar la verdad. Hizo críticas sobre la documentación, utilizó referencias intertextuales, y consultó en detalle los acontecimientos históricos, para conseguir este objetivo. Por ejemplo, al referirse al episodio de Eneas, dilucidó que era poco probable que encontrara a Dido, reina de Cartago, puesto que la fundación de esta ciudad (siglo IX a.C.) habría ocurrido más o menos 300 años después de la caída de Troya (siglo XII a.C.). El método historiográfico de Petrarca está basado en una actitud seria y un espíritu interesado en conocer la verdad. Más allá de reflexionar sobre la historia, vale decir que lanza desafíos a la tradición, y da opiniones distintas a las de los grandes autores. Entiéndase por ello, que al tiempo que propone su opinión sobre la vida de los hombres renombrados, refleja su eminente intelecto y sorprendente erudición en varias materias, manifestando así el intento de independizarse de los modelos y evidenciar el deseo de superar los hallazgos precedentes.

Por lo demás, conviene citar que en el proemio, realizado con el propósito de explicar el criterio de selección de los personajes en el *De viris*, Petrarca subraya: “En efecto, no por ser rico y poderoso se es, sin más, ilustre; lo uno es don de la fortuna, lo otro, en cambio, de la virtud y de la gloria. Y yo he prometido narrar «vida de hombres ilustres», no de personajes afortunados”⁵⁰. Esta declaración se corresponde con la doctrina moral, que el propio poeta llevó a la práctica a lo largo de su vida: la valoración de la virtud y la fusión con la fama.

En el Viernes Santo de 1338, aproximadamente un año después de comenzar la elaboración del *De viris*, Petrarca concibió la idea de componer un largo poema centrado en la vida de Escipión Africano⁵¹. Se valió de la documentación de Livio, de Eusebio de Cesarea (hacia 275-339) y también de otros historiadores, consultando el *Somnium Scipionis* [*Sueño de Escipión*], éste incluido en el Libro último, el IV, del *De re publica* [*Sobre la república*] de Cicerón, y además aprovechó la *Eneida*

⁵⁰ Proemio a *Hombres Ilustres* (*De viris illustribus*), traducción de José María Tatjer, en Francesco Petrarca, *Obras I. Prosa*, cit., pp. 13-14.

⁵¹ Véase el estudio de Simone Marchesi, “Petrarch’s Philological Epic (*Africa*)”, en VV. AA., *Petrarch: A Critical Guide to the Complete Works*, ed. Victoria Kirkham y Armando Maggi, Chicago / Londres, The University of Chicago, 2009, pp. 113-114.

de Virgilio como paradigma poético-estético, al tiempo que enriqueció la obra con su propia afición particular al protagonista, y la fundió con sus observaciones entre las ruinas de Roma. Es una obra ambiciosa, pues a medida que versifica la historia del protagonista, intensifica las escenas de batallas, precisa los detalles crónicos y topográficos de la Roma antigua, trata de indagar en la personalidad de Escipión, y aún más, crea un mundo onírico de profecía donde se prevee el futuro, e hibrida la crónica con la anécdota amorosa de Masinisa (aliado del ejército de Escipión) y Sofonisba (esposa de su rival, Sifax, partidario de los cartagineses); una expresión que evoca el episodio virgiliano de Eneas y Dido. El *Africa* comprende numerosas facetas: narraciones históricas y bélicas, análisis de ánimo, descripciones amorosas y sentimentales. Pero no todas las facetas hacen brillar el poema. Al estudiarlas en detalle, descubrimos carencias. Según dilucida N. Mann, la imagen de Escipión es una síntesis del guerrero romano y del santo cristiano, demasiado perfecta para ser creíble; los amantes no son convincentes, y se ven muy pocas chispas ardientes en su amor; y la hermosura de Sofonisba, en contraste con la vitalidad y los esquivos encantos de la amada Laura en el *Canzoniere*, es nada más que una pálida sombra retórica de esta misma⁵².

El *Africa* no es la composición más representativa del poeta; no obstante, sin duda alguna, es una muestra concreta de la *imitatio*, que pretendía, posiblemente por primera vez, superar las grandes obras. Un testimonio se lee en el último Libro, donde Petrarca, tomando en préstamo el *Somnium Scipionis* de Cicerón, presenta un sueño del poeta y dramaturgo romano, Quinto Ennio (239-169 a.C.), que en su diálogo con Homero, nombra a los excelentes poetas latinos, en especial al propio Petrarca, junto con su creación del *Africa*. Efectivamente, nuestro poeta desea que su nombre, respaldado por los maestros, goce de fama eterna como los clásicos, y su obra llegue a ser elogiada constantemente por la posteridad. He aquí los versos que nos interesan:

⁵² Cfr. Nicholas Mann, *op. cit.*, p. 63.

Francisco cui nomen erit; qui grandia facta,
vidisti que cuncta oculis, ceu corpus in unum
colliget: Hispanas acies Libieque labores
Scipiadamque tuum: titulusque poematis illi
Africa. Quin etiam ingenii fiducia quanta,
quantus aget laudum stimulus! seroque triumpho
hic tandem ascendet Capitolia vestra ...

(*Africa*, IX, vv. 232-238)⁵³

[Se llamará Francisco. Y todas las magnas hazañas / que tus ojos han visto, habrá de recoger en solo / un tomo: la gesta de España, y de Libia las empresas / de Escipión arduas. Será el título del poema suyo / el *Africa*. ¡Cuán grande será su fe en sus propias dotes! / ¡Cuánto lo estimula su deseo de fama! Por fin / en tardío triunfo subirá Francisco al Capitolio.]

Fig. 4.

*Retrato de Petrarca laureado, realizado por un maestro florentino en un manuscrito de los Canzoniere e Trionfi del poeta (1463), Fol. 8 verso, Plut. 41, 1, conservado actualmente en la Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia*⁵⁴.



Al referirse a la fama inmortal del poeta, cabe poner de manifiesto su vínculo con el laurel. Desde niño, Petrarca estaba fascinado por la coronación de laurel, y creía que la creación poética podría traerle este honor. Así que, a los 14 o 15 años, empezó su primer intento de hacer una elegía en latín, en memoria a la muerte de

⁵³ El texto y la traducción están citados por Francesco Petrarca, *La lira y el laurel...*, ed. bilingüe de Alicia de Colombí-Monguió, cit., pp. 222 y 223.

⁵⁴ Fuente de la imagen: <http://www.arezocitta.com/arezzo/turismo/pagine/aruillustri/petrarca.htm> ("Uomini illustri di Arezzo, Francesco Petrarca", *AREZZO Portale di Arezzo e provinciale*) [fecha de consulta: 30/12/2012]. Sobre la explicación de la lámina, cfr. Ingo F. Walther y Norbert Wolf, *Obras maestras de la iluminación. Los manuscritos más bellos del mundo desde el año 400 hasta 1600*, trad. Pablo Álvarez Ellacruía, Lidia Álvarez Grifoll, Ambrosio Berasain Villanueva, Ramon Monton i Lara, Mireia Oliva Doral y Vicenç Prat i Baqué, Madrid, Taschen, 2005, p. 340.

su madre. Su primera epístola métrica pudo ser hecha en 1331, y su primera fase de abundante producción lírica debió de remontarse a la década de 1326-1336 o 1337, en la que no sólo realizó numerosas piezas sueltas en toscano, así como la primera parte de los *Triumphs*, sino que estuvo haciendo los preparativos para versificar la historia y el personaje ejemplar de Escipión. Finalmente en 1341, a los 37 años, su sueño de la coronación se convirtió en un acontecimiento real. Según el poeta nos da a conocer en una epístola dirigida a Giacomo Colonna (*Familiars*, IV, 6), le fue conferido el título de *laureatus poeta* en el Capitolio de Roma, el día 8 de abril del propio año, que cayó en la Pascua. Lo comenta así el citado estudioso Mann: “Fue una hazaña extraordinaria: una recreación casi sin precedentes del pasado clásico en el centro del mundo clásico, así como un acto de propio engrandecimiento sin parangón”⁵⁵.

La concepción del sueño quizás se enlace con Albertino Mussato (1261-1329), quien fue coronado con hojas de laurel en la Universidad de Padua en 1315. Unos años después (hacia 1319-1320), Petrarca se informó de que el magnífico autor de la *Commedia*, Dante Alighieri (1265-1321), había sido honrado de modo similar en Bolonia. La noticia podría ser otro factor que le fomentó la pasión por el laurel y la poesía. Aún más posiblemente, la lectura de Publio Papinio Estacio (hacia 45-96), *Aquileida*, obra inconclusa, inspirada en las fábulas del personaje mítico, Aquiles, que relata dos veces la coronación, le llevó al joven Petrarca a obsesionarse con el homenaje⁵⁶. Según dicen varios poemas: “Qual vaghezza di lauro ...?” [¿Qué anhelo de laurel?] (*Rima VII*, v. 9); “né per nova figura il primo alloro / seppi lassar ...” [no supe dejar por cosa alguna / ese primer laurel ...] (*Rima XXIII*, vv. 167-168); “L’arbor gentil che forte anai molt’ anni ...” [El árbol al que quise tantos años ...] (*Rima LX*, v. 1)⁵⁷. El laurel se entreteje con la imagen del amor por Laura, y nos remite al mito de Apolo y Dafne.

⁵⁵ Nicholas Mann, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁶ Cfr. *Ibid.*, pp. 58-59.

⁵⁷ De ahora en adelante, todos los versos del *Canzoniere* se refieren a la edición bilingüe del profesor Jacobo Cortines, en Francesco Petrarca, *Cancionero*, vols. I y II, cit.

Para poder enlazarse con el laurel, el poeta creó la figura de Laura (de fonética similar a este árbol, *lauro*, en italiano), a la vez que se identificó con Apolo. Y para potenciar la importancia del amor, señaló, sea claramente, sea de modo implícito, la fecha y la hora de su encuentro con Laura y la muerte de la misma: a la primera hora del 6 de abril de 1327 y de 1348; fechas coincidentes con el Viernes Santo⁵⁸ y

⁵⁸ En realidad, el Viernes Santo de 1327 no cayó en el 6 de abril, sino en el 10 de abril. Según dice G. Ponte, el poeta pudo haber seguido una tradición religiosa que reconoció el día 6 de abril como fecha de la muerte de Cristo. C. Calcaterra explica que Petrarca sólo señaló la fecha de su encuentro con el amor (*Rima CCXI*, vv. 12-13; *TM I*, vv. 133-134), pero nunca indicó que el acontecimiento ocurriese en el Viernes Santo. Otro erudito italiano B. Martinelli, basándose en un poema en conmemoración del undécimo aniversario del amor, sostiene que el verso “ramenta lor come oggi fusti in croce” [dile que en la cruz hoy estuviste] (*Rima LXII*, v. 14) ya se refiere implícitamente que el amor del poeta y Laura sucedió en el Viernes Santo, día conmemorativo de la crucifixión de Jesucristo. Petrarca propuso así una interpretación alegórica por la que el hecho de amor, reconocido como extravío, comenzó por el día de los sufrimientos, en contraste con la muerte de Laura, que alcanzó la vida eterna en la Pascua de 1348, que cayó asimismo en el 6 de abril. M. Santagata constata que la coincidencia de las dos fechas fue inventada efectivamente por el poeta, después de 1351, año en que emprendió las obras reflexivas sobre la vida, con el fin de acentuar la importancia simbólica de los acontecimientos (véanse los estudios de Giovanni Ponte, nota textual, en Francesco Petrarca, *Rime sparse*, a cura di Giovanni Ponte, Milán, Mursia, 1979, pp. 44-45; Carlo Calcaterra, *Nella selva del Petrarca*, Bolonia, Cappelli, 1942, pp. 209 y ss.; Bortolo Martinelli, “«Feria sexta aprilis». La datación sacra nel *Canzoniere* del Petrarca”, *Rivisti di storia e letteratura religiosa*, 8 (1977), pp. 449-485; reimpresión en *Petrarca e il Ventoso*, Bérgamo / Roma, Minerva Italica, 1977, pp. 103-148 (a esta edición me refiero); y Marco Santagata, estudio textual, en Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, 3ª ed., nuova edizione aggiornata, Milán, Arnoldo Mondadori, 2008, cit., pp. 17-18).

Además, en la carta *Posteritati*, Petrarca señala que empezó a escribir el *Africa* desde el sexto día de una Semana Santa. Según esclarece el editor-anotador R. Arqués Corominas, fue el Viernes Santo de 1338 o 1339 (cfr. *Mi secreto...*, cit., pp. 494 y 495). Atendiendo a las palabras que Petrarca refleja en el Libro III de su *Secretum*, hay dos cadenas pasionales que le subyugan la razón: el amor y la gloria (cfr. *Ibid.*, pp. 280 y 281). El primero se refiere a Laura; la segunda al *Africa*, por el que consiguió la coronación con laurel. En la senectud, Petrarca atribuyó la causa de su perdición anímica al amor y a la confección de este poema épico en latín. Tanto es así, que el propio poeta dispuso con intención expresa la coincidencia de fecha (6 de abril) de los dos eventos, con el fin de ilustrar la importancia excepcional para su vida.

Martinelli añade que la *feria sexta* tiene un significado particular para Petrarca, puesto que articula íntimamente el amor personal con la historia del hombre: el sexto día, Dios creó el primer hombre, Adán pecó, y Jesucristo murió para redimir a toda la humanidad; en correspondencia con el día 6 de abril, en el que Petrarca se enamoró de Laura, que falleció este día; además, el poeta atendió al texto de la epístola *Posteritati*, y también tuvo la primera inspiración de componer el *Africa* (cfr. Bortolo Martinelli, *op. cit.*, p. 113).

Por lo demás, cabe señalar que conforme a la numerología de Santagata, el 6 es el número preferido de nuestro poeta. Recogió 366 poemas en su *Canzoniere*, ya que este número contiene un doble 6, y los dos 6 implican las fechas decisivas, que juegan el rol fatal en su historia amorosa. Para Petrarca, el 3 es el número perfecto: tres son las Gracias; el tres es grato a la Divinidad, al tiempo que atrae al alma de cuantos hombres creen en la Trinidad (cfr. *Mi secreto...*, cit., pp. 272-275). En lo que toca al 366 del *Canzoniere*, el 3 y los dos 6 tienen como resultado 15, y de este número, al sumar los factores (1 + 5), se obtiene de nuevo 6. El 6 no sólo constituye el número de las fechas sagradas de su historia amorosa, sino que implica íntimamente a Laura, tal y como el 9 de Beatrice. O dicho en expresiones del autor: “La «gentilissima» [...] lo porta addrittura iscritto nel suo stesso nome (BEATR-IX), Laura si identifica con il 6 grazie al numero delle lettere che, in latino, ne compongono il nome: LAUREA” [La «gentilísima» {...} lo viste e incluso inscribe en su propio nombre (BEATR-IX); Laura se identifica con el 6, gracias al número de las letras que en latín se compone su nombre: LAUREA] (Marco Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, nuova edizione, Bolonia, Il Mulino, 1992, p. 310; la traducción es mía).

la Pascua de los años respectivos (cfr. *Rimas III*, CCXI y CCXXXVI). Uno denota la llegada de la nueva vida; y otro, la resurrección. La ambientación era tan perfecta, que tal vez se dudó de la veracidad del amor. Por ello, el propio Petrarca escribió a propósito una nota en la guarda del *Codex Virgilianus* que poseía, esclareciendo el nacimiento y la desilusión de sus sentimientos afectuosos por una dama. Además, dirigió una carta ficticia a Giacomo Colonna (*Familiare*, II, 9), justificando que el amor no era imaginario, ni invento de él mismo para la fama, sino auténtico y que anidó en su profundidad. Estos argumentos confirieron vida a la imagen de Laura, transformándola en un ser de carne y hueso, que vivió junto con nuestro poeta en este mundo.

El amor de Petrarca y Laura funciona como hilo primordial del *Canzoniere* (o bien de los *Rerum vulgarium fragmenta*), estructurando los fragmentos, que son aparentemente independientes, como un conjunto magníficamente polimorfo. Se narra la historia desde 1327, pasando por la muerte del amor en 1348, hasta 1358; a saber, que comprende 21 años del amor en vida, y 10 años más en reminiscencia del amor fallecido. Los deseos y esperanzas alternan continuamente con los desalientos y remordimientos. Más allá del amor, se interpolan unos temas ajenos; por ejemplo, la muerte del viejo Stefano Colonna, padre de Giacomo y Giovanni (en la *Rima X*); las peripecias políticas (cfr. *Rimas XXVII*, XXXVIII y XCVIII); y el amor patriótico, reflejado en la canción con el *incipit* de “Italia mia ...” (*Rima CXXVIII*). La métrica, en vez de ser uniforme, se presenta mixta y variable: hay 317 sonetos, 29 canciones, 9 sextinas, 7 baladas y 4 madrigales. La variedad no perjudica el núcleo troncal de la obra, sino que hace aún más impresionante la historia amorosa. En opinión del profesor A. Prieto, tal expresión goza por lo menos de tres ventajas: 1) “Estas composiciones ajenas al argumento amoroso e intercaladas en él cumplen una función de fijación temporal, de compromiso *real* del poeta con un tiempo, un espacio y unas personas históricas”; 2) “El «vario stile» [*Rima I*, v. 5] es un aspecto de los *fragmenta* en el que Petrarca se defiende, o se justifica orgullosamente, por no crear una obra objetiva (que se había intentado con *L’Africa*), sino una obra cuya

unidad es la unidad personal del poeta”; 3) “Con el recuerdo medieval de los estilos, la polimetría era reflejo de una alternancia de situaciones o estados, y servía como animación al curso narrativo de la historia, venciendo la monotonía de los agrupamientos métricos y que era contrario, por otro lado, a los tiempos de creación del poeta”⁵⁹. A su entender, el empleo de las variables formas expresa implícitamente el cambio del estado anímico y el mensaje que el poeta querría transmitir en cada momento.

El *corpus* cancioneril consta de 366 piezas, divididas en dos partes: las dedicadas respectivamente a Laura *in vita* y a Laura *in morte*⁶⁰. En la primera (*Rimas I-CCLXIII*), que aborda los sentimientos por Laura *in vita*, el poeta-amante se sirve del nombre de la señora para realizar juegos de palabras, articulándolo con *lauro*, *l’aura*, *l’aureo* y *l’aurora*, presentando así un panorama de la imaginería amorosa: a la temprana hora de la mañana, el amante se encuentra con la amada, cuyo pelo brilla como los rayos del sol, y sus alientos, como brisas de la mañana, transmiten la corriente amorosa de la belleza hacia el amante, y al mismo tiempo mueven los cabellos fascinadores; estos que se vinculan con las hojas de laurel, según dice el poeta: “L’aura che ’l verde lauro et l’aureo crine / soavemente sospirando move” [El aura que el laurel y el áureo pelo / suavemente suspirando mueve] (*Rima CCXLVI*, vv. 1-2). Laura, encarnación de Dafne, es la mujer bella y casta que busca Apolo, y en ella, está proyectada la imagen del árbol divino de la poesía: el laurel. A través de

⁵⁹ Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis secretos*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 34-35.

⁶⁰ Santagata, atendiendo al orden crónico, esclarece que si la *Rima I* se refiere al 6 de abril (Viernes Santo), la *Rima CCLXIV* cae en el 25 de diciembre (Navidad), que conforme al calendario romano y pontificio seguido por Petrarca, es el primer día del año, denotando simbólicamente el inicio de una nueva vida. Y la *Rima CCLXIV* —tras las *XXIII*, *XXVIII*, *XXIX*, *XXXVII*, *L*, *LIII*, *LXX*, *LXXI*, *LXXII*, *LXXIII*, *CV*, *CXIX*, *CXXV*, *CXXVI*, *CXXVII*, *CXXVIII*, *CXXIX*, *CXXXV*, *CCVI*, *CCVII*— es la vigésima primera canción en los *RVF*, que tiene un significado representativo del transcurso de los 21 años, a lo largo de los cuales el amante sintió el amor por Laura. Fue una fecha conmemorativa, puesto que después de 21 años, murió Laura el mismo día en el que Petrarca la encontró: el 6 de abril. La *Rima CCLXIV*, *incipit* de la segunda parte de los *RVF* dedicada a Laura *in morte*, representa el término de la antigua vida y a su vez el comienzo de la nueva vida; y por parte del amante, quiere decir el fin del alma sensorial y el inicio de la trayectoria introspectiva. Según expresa claramente el *incipit* de la segunda parte de los *RVF*: “I’ vo pensando, et nel penser m’assale / una pietà sì forte di me stesso” [Yo voy pensando, y al pensar me asalta / una piedad tan fuerte de mí mismo] (*Rima CCLXIV*, vv. 1- 2) (cfr. explicaciones de Marco Santagata, nota textual, en su edición de Francesco Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 1150; y además, su monografía *I frammenti dell’anima...*, cit., pp. 311-312).

una viva imaginación, se desarrolla “un deseo que es todo el sufrimiento, destinado a no ser correspondido jamás, que separa al amante del resto de las personas, alejándolo incluso de sí mismo, y que sólo puede conducirlo a la muerte”⁶¹. Estimulado por el propio deseo, por un lado, el poeta-amante canta el amor, y por otro, siente el riesgo de caer en el abismo de la sensualidad. Tanto es así, que en la Parte I del *Canzoniere*, se presenta de ordinario un amor de naturaleza paradójica, de sensaciones del gélido fuego, agradando y al mismo tiempo afligiendo al poeta-amante. Y éste, en la medida de evitar las tentaciones del amor, vive con remordimientos e intenta encontrar la serenidad del alma.

En la Parte II de la poesía, se trata principalmente la evocación de Laura después de su muerte y el renacimiento de su imagen en el interior del amante. En el largo proceso de recordar, el amor está desprovisto de lo atormentador y doloroso como se presentaba anteriormente; por el contrario, se transforma en impulso de reflexiones. Laura enseña al amante en sueños o visiones el carácter virtuoso, y le desengaña de que “su amor, en la medida en que estaba dedicado a un ser mortal, era erróneo, y que la virtud de Laura, que se resistió a sus requerimientos, actuó por el bien de él”⁶². Así que el amante siente más y más fuerte el deseo de morir, con el fin de poder seguir a la amada y unirse con ella en el otro mundo.

Petrarca quiso depurar el amor, e intentó transformar el instinto primitivo de la humanidad en el origen de la felicidad inmortal, cuya trayectoria se visualiza en las seis fuerzas de los *Triumph*, que según el orden evolutivo son Amor, Castidad, Muerte, Fama, Tiempo y Eternidad. A través de ellas, el poeta “debió constituir una especie de historia ideal de su vida”⁶³: Cupido, dios de Amor-Deseo, aunque vence a todos los amantes, se entrega a la castidad de Laura; ésta, por muy virtuosa que sea, no puede resistir los asaltos de la Muerte. Pero la Muerte, depredadora de la vida física, sólo daña el cuerpo de Laura, pero no su fama, de modo que el amante

⁶¹ Nicholas Mann, *op. cit.*, p. 71.

⁶² *Ibid.*, p. 72.

⁶³ Mario Penna, estudio preliminar, en Francisco Petrarca, *Excelencia de la vida solitaria*, traducido de latín en romance por el licenciado Pena, Madrid, Atlas, 1944, p. 8.

tiene ocasión de reflexionar sobre las cuestiones amorosas. Según se expone en el ámbito mortal, el poeta-amante dialoga con Laura, y se da cuenta de que todos los rechazos crueles que le ha mostrado la señora eran prudentes y hechos por el bien de él (cfr. *TM* II, vv. 76-120). El tratado pasa de los temas de fuerzas naturales a los de fuerzas trascendentes: Tiempo y Eternidad. A lo largo del discurso temporal, se destruirá todo, incluida la buena fama, a no ser que el hombre encuentre la fuente “stable e ferma” [estable y firme] (*TE*, v. 2) en la cumbre de su propia alma. El poeta ansioso, en su búsqueda de refugio, se acerca a Dios, que le puede proporcionar un mundo hermoso en eterno presente, donde su alma que sigue amorosa vivirá para siempre con Laura, al igual que otros bienaventurados. Petrarca utiliza la alegoría cristiana y moralizante para poner de relieve el encuentro definitivo del amante en su interior con el retrato de Dios o el intelecto supremo. Debido a la fuerza motriz primigenia, el amor deseoso se transforma en imagen inmortal, ajena al miedo de la Muerte y a la destrucción del Tiempo; o dicho en expresión de Petrarca, se hace la fuerza que produce tanto efecto “che la memoria anchora il cor accenna” [que el corazón se acuerda todavía] (*Ibid.*, v. 141). Según Mann: “en el último *Triunfo*, escrito menos de un año antes de su muerte, se nos concede una visión de la Eternidad que trascenderá a todo Tiempo, pasado y futuro, en un presente eterno que abolirá la memoria y la esperanza, y que promete la eterna felicidad al alma de Laura y a la de su amante. El *Triunfo* que sobrevendrá definitivamente se dará en el cielo”⁶⁴. Laura protagoniza la obra. A través de una densa red de reminiscencias y alusiones léxicas, se percibe la existencia constante de Laura, bien que no esté siempre presente. Gracias a ella, el poeta lleva a cabo el rescate de su alma amorosa⁶⁵.

* * * * *

Para Petrarca el amor y la fama son los temas más importantes. Atendiendo a la disposición de los *Triumphs*, el *Cupidinis* está constituido por 4 cantos, el *Fame*

⁶⁴ Nicholas Mann, *op. cit.*, p. 82.

⁶⁵ Véase Guido M. Capelli, introducción, en Francesco Petrarca, *Triunfos*, cit., p. 43.

por 3, y el *Mortis* por 2, mientras que cada uno de los demás —*Pudicitie*, *Temporis* y *Eternitatis*— cuenta con uno solo. A saber, que los cantos dedicados a los temas de Amor y Fama ocupan más de la mitad del conjunto. Y según opina Capelli, cabe destacar que el *Triumphus Mortis*, si se mira bien, consta de un solo canto, ya que “el segundo es otra cosa, es la conversación, que en la vida real el poeta nunca tuvo, con Laura, el objeto imaginario de sus fantasías, el catalizador, por así decirlo, de sus neurosis”⁶⁶. Además, si se observa en detalle la descripción femenina, se ve la afinidad entre la Fama y Laura: la primera se presenta como “un’amorosa stella” [una amorosa estrella] (*TF* I, v. 9), que, al amanecer, “suol venir d’oriente innanzi al sole” [al salir por oriente al sol precede] (*Ibid.*, v. 10). Esta estrella es Lucifer, el planeta de la diosa erótica, Venus. Igual descripción se refleja en el *Canzoniere*, en cuanto a la presencia de Laura: “Già fiammeggiava l’amorosa stella ...” [Ya relucía la amorosa estrella ...] (*Rima XXXIII*, v. 1); “Là ver’ l’aurora, che cì dolce l’aura / al tempo novo suol muovere i fiori” [Hacia la aurora, donde dulce el aura / en la nueva estación mueve las flores] (*Rima CCXXXIX*, vv. 1-2).

El amor de Petrarca estriba en Laura, metaforizada por el laurel de Apolo, así como vinculada con la imagen de la Fama; entiéndase por ello, que la dedicación al amor equivale al desarrollo poético y al cuidado de la fama. El poeta aspira a gozar del amor-laurel-fama y unirse con él para siempre. Aunque en 1341 se le acreditó el título honorable, siempre deliberaba sobre la influencia negativa que le traería: la vanagloria. Se preocupó por la degradación anímica que le pudiera conducir hacia las habladurías del *vulgus* y hacerle olvidar la búsqueda de sabiduría, verdad y las cosas virtuosas. En el *De remediis utriusque fortune* [*Remedios contra la buena y la mala suerte*], cuando el Gozo, portavoz del Petrarca terreno-vulgar, se alegra de poseer numerosos títulos y de haber sido laureado, la Razón le dice: “La sabiduría no tiene necesidad de títulos; por sí misma es clara”; además, los verdaderos poetas no sólo saben el arte poético, sino que también buscan la verdad; en cambio, los comunes “no curan mucho de saber la unidad, porque se contentan con el título de

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 42-43.

ser laureados” (I, 46)⁶⁷. La misma concepción se pone en evidencia en una epístola dirigida a Giacomo Colonna (*Familiare*, IV, 6); según dice el poeta: ¿El laurel me hará el más sabio o mejor? El cerebro es lugar adecuado para los conocimientos y virtudes, pero no como las ramas frondosas para los pájaros. ¿Y para qué servirán esas hojas pomposas? El poeta se contesta a sí mismo, citando las palabras que en la Escritura, expresó el Predicador hebreo, hijo de David, rey de Jerusalén: “Vanidad de vanidades, todo es vanidad”⁶⁸. Además, existe otra carta (fecha en 1373, un año anterior a la muerte de Petrarca), donde éste, como *senex* prudente, se dirige al cuentista Boccaccio⁶⁹: “Laurea autem illa michi immaturo evi fateor atque animi, immaturis quidem texta frondibus, obtigit; quam si fuissem maturior non

⁶⁷ Francesco Petrarca, *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, traducción de Francisco de Madrid, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1513, Fol. 37, recto.

Generalmente, cito el texto *De remediis utriusque fortune* por la edición de Francisco Rico, en Francesco Petrarca, *Obras I. Prosa*, cit., donde se incluye la traducción de Francisco de Madrid hecha en el siglo XV, y con la ortografía adaptada a la lengua moderna, que elabora Pedro Manuel Cátedra. Si el texto falta en esta edición, cito por la selección y traducción moderna que realiza José María Micó, en Francesco Petrarca, *La medida del hombre. Remedios contra la buena y la mala suerte*, Barcelona, Península, 1999. Por último, si el texto tampoco se halla en ésta, acudo a la traducción primitiva del Cuatrocientos, y transcribo el texto, de acuerdo con la puntuación, la acentuación y la ortografía del español actual, tal y como he realizado en estas palabras citadas.

⁶⁸ El texto está resumido por Francesco Petrarca, *Letters on Familiar Matters...*, cit., vol. I, p. 192. Y la última frase entre comillas se refiere a *Eclesiastés*, 1:2.

⁶⁹ Acerca de la estrecha relación entre los dos grandes autores italianos, Francisco Rico la estudia en detalle en sus *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*, Roma / Padua, Antenore, 2012. En este pequeño volumen, se recopilan seis artículos que el propio profesor sacó a la luz pública entre 2002 y 2010. A través de los estudios del *De vita Francisci Petracchi*, el *Notamentum* y el *Corbaccio* de Boccaccio, así como los de varias epístolas, el *Secretum* de Petrarca y el código de Plinio que tuvo el poeta aretino, Rico se dedica a revisar el retrato de la amistad que la mayoría de los estudiosos han dibujado erróneamente entre los dos autores: no era tan armonioso ni idílico, sino que Petrarca veía a Boccaccio “a volte come un servitore e a volte como un fratello. Un fratello minore e meno dotato, al quale senza dubbio si vuole un bene dell’anima, ma della cui docilità si beneficia e si abusa perfino; che s’istruisce e incoraggia, ma il cui talento non si apprezza e dei cui frutti si disperava; [...] che è di grata compagnia, ma che in definitiva non si prende troppo sul serio” [a veces como un servidor y a veces como un hermano. Un hermano menor y menos dotado, al que sin duda se quiere un bien del alma, pero de cuya docilidad se beneficia y aún se abusa; al que se alecciona y se anima, pero cuyo talento no se aprecia, y de sus frutos se desespera; {...} el que es de grata compañía, pero en realidad no se le toma mucho en serio] (pp. 9-10; la traducción es mía).

Además, según dilucida Rodney J. Lokaj, existieron muchas correspondencias entre los dos autores, pero en lugar de mostrarlas todas, Petrarca sólo incorporó 10 a las *Familiare*s y 15 a las *Senile*s. Su motivo verdadero era de valerse del “personaggio Boccaccio” como interlocutor privilegiado o como discípulo modelo, transmitiendo su sabiduría, ideas humanístico-morales y “altri significati che non si evincerebbero fuori contesto dalla lettura usuale delle singole lettere” [otros significados que no se deducirían fuera del contexto de la lectura corriente de las cartas individuales] (Véase su estudio de “Un’officina umanistica: l’epistolografia tra Petrarca e Boccaccio”, en *Petrarca e Boccaccio. Modelli letterari fra Medioevo e Umanesimo*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2006, pp. 103-130; la traducción es mía). Acerca de las epístolas de Petrarca dirigidas a Boccaccio, véanse *Familiare*s, XI, 1; XI, 2; XI, 6; XII, 10; XVIII, 3; XVIII, 4; XVIII, 15; XXI, 15; XXII, 2; XXIII, 19; y *Senile*s, I, 5; II, 1; III, 1; III, 5; V, 1; V, 2; V, 3; VI, 1; VI, 2; VIII, 1; XV, 8; XVII, 1; XVII, 2; XVIII, 3; XVIII, 4.

optassem. Amant enim ut senes utilia, sic iuvenes speciosa, nec respiciunt finem” [En cuanto al lauro, me llegó cuando yo era todavía un joven inmaduro e inexperto: de haber sido más maduro, no lo hubiera querido. Puesto que, así como a los jóvenes les agradan las cosas vistosas y no se preocupan de su utilidad, a los viejos les interesa sobre todo el provecho que de ellas puedan sacar] (*Seniles*, XVII, 2)⁷⁰. Es verdad que el premio, por muy grande que fuese, no le aumentó la sabiduría, ni le deparó la elocuencia, sino que le causó la envidia de los enemigos⁷¹, y le estropeó la tranquilidad. Así que el poeta en la propia carta lo reconoce como “inanis gloria” [vana gloria] e “iuvenilis audacie” [juvenil audacia], y refleja que su deseo profundo es tener, aparte de la tranquilidad, la fama real: “Opto ego vobis salvis mori, et post me relinquere quorum in memoria et in verbis vivam, quorum precibus adiuver, a quibus amer ac desiderer” [Lo que yo deseo es que vosotros estéis vivos cuando yo muera para continuar viviendo en vuestro recuerdo y vuestras conversaciones, para recibir el auxilio de vuestras plegarias y para saber que hay quienes me aman y me echan de menos]⁷².

Petrarca no sólo estudió y creó, sino que aún fue filósofo-moralista. Aspiró al ascenso espiritual, en tanto que buscó la serenidad, la soledad y la razón reflexiva. A la edad madura, repasando sus vivencias, descubrió que su juventud había sido un error; según dice en la carta dirigida *A la posteridad*: “Adolescentia me fefellit, iuventa corripuit, senecta autem correxit” [La adolescencia me embaucó, la juventud me desvió, la vejez finalmente me corrigió] (*Seniles*, XVIII, 1)⁷³. En realidad,

⁷⁰ Texto citado por Francesco Petrarca, *Obras I. Prosa*, cit., p. 317.

⁷¹ Según estudia el profesor J. García Gibert, los enemigos de Petrarca, así como de los humanistas, consistían en tres carices: los filósofos académicos, los vanos eruditos y los teólogos dogmáticos. En opinión de Petrarca, eran ignorantes letrados y constituyentes principales del *vulgus*, que amanban “la verdad dogmática y contundente de una *filo-doxia*”, propugnaban el conceptualismo abstracto y el positivismo analítico de la doctrina aristotélica, y “proliferaban en el universo aristotelizante por la peculiar proyección cientificista y taxonómica”, en oposición a la mentalidad de los humanistas, que acoge “con premura al calor existencial de una filosofía que ennoblezca al alma y embellezca la vida, sin rehusar, para alcanzar estos fines, la vertiente existencial y los impulsos subjetivos” (cfr. estudio detallado que elabora Javier García Gibert, “Petrarca y sus enemigos”, en *Sobre el viejo humanismo. Exposición y defensa de una tradición*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2010, pp. 173 y ss.; especialmente, pp. 197-208, que son sobre “El cariz de los enemigos”).

⁷² Cfr. Francesco Petrarca, *Obras I. Prosa*, cit., pp. 317-319.

⁷³ Texto citado por Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 478 y 479.

según indica F. Rico, a partir de 1347, el poeta de Arezzo configuró a propósito su alma como una individualidad inquieta, presentando así una mutación de ánimo, que le condujo desde el yo mundano, dependiente del mundo exterior, hacia el yo del cariz profundo, libre de todo lo efímero y de toda vanidad; a saber, que trató de hacer una creación de autobiografía orientada, destacando los conflictos internos, la irresolución y la “erraticidad” espiritual⁷⁴. Petrarca empezó a prestar atención al estado sano del alma, y elaboró unos tratados filosófico-morales, tales como el *De otio religioso*, el *De vita solitaria* y el *De remediis utriusque fortune*, así como las importantes cartas, recopiladas respectivamente en *Epystole* (de forma métrica), *Rerum familiarum libri* (o bien, simplemente *Familiares*) y *Rerum senilium libri* (o *Seniles*). En este periodo, se halla también la obra nuclear de su espiritualismo: *De secreto conflictu curarum mearum* [*Sobre el conflicto de mis preocupaciones*], o *Secretum meum* [*Mi secreto*], hecho muy probablemente en 1347, 1349 y 1353⁷⁵, que tiene una gran correspondencia temática con las citadas obras. El *Secretum* es el obra magna de la concepción ética de Petrarca, que al recordar la vida pasada y mirar el presente circundante, se vale como base analítica de la doctrina platónica, la estoica y el cristianismo, en especial el de Agustín, combinando su fe religiosa y su formación clásica, con el fin de presentar su moralidad⁷⁶.

Atendiendo al título, el *Secretum meum* debería de ser un tratado hecho para el propio autor. Dos personajes de carácter completamente diferente conversan en la obra: *Franciscus*, amante pasional y afligido, es el propio Petrarca; *Augustinus*, anciano sabio, es el mentor espiritual, que con la presencia de la Verdad, tomando

⁷⁴ Cfr. Francisco Rico, “Sobre las autobiografías...”, cit., pp. 73-80.

⁷⁵ Según declara F. Rico, la acción del diálogo entre *Franciscus* y *Augustinus* en el *Secretum* puede transcurrir en tres días situados entre abril de 1342 y el mismo mes de 1343, o precisamente entre el 12 de noviembre de 1342 y el 6 de abril de 1343, pero es poco posible que el poeta compusiera la obra en ese momento, sino unos años posteriores. Al atender al código Laurenziano XXVI sinistra 9 (*olim* Santa Croce 696), que es la transcripción del *Secretum* hecha por el fraile franciscano Tedaldo della Casa en 1478, Rico tiene en cuenta la acotación de los números “1353, 1349, 1347” en el folio 243, y repiensa profundamente sobre la cronología de la elaboración del *Secretum*. Véase su estudio, *Vida u Obra de Petrarca. I. Lectura del Secretum*, Padua, Antenore, 1974, pp. 9-16.

⁷⁶ Ideas resumidas por Nicholas Mann, *op. cit.*, p. 95; Rossend Arqués Corominas, introducción, en Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 22-23; y Paul Oskar Kristeller, *Ocho filósofos del Renacimiento*, trad. María Martínez Peñaloza, 2ª reimpresión, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 18 y 26.

como punto de partida el juicio razonable-moral, trata de conducir al amante hacia el camino recto y seguro. En perspectiva espiritualista, ni *Fraciscus* es Petrarca, ni *Augustinus* es el ilustre obispo de Hipona, sino que se trata de un debate interior, o más bien de un discurso moral “cuyos personajes son, en realidad, dos máscaras o *personae* de un mismo personaje que se desdobra para mejor autoanalizarse”⁷⁷: el primero representa el deseo mundano y el yo exterior, mientras que el segundo es el yo interior y meditativo, o bien, el *alter ego*, donde se siente la voz auténtica de la intimidad. A través de diálogos y discusiones entre los dos personajes, Petrarca expresa la alta autoconciencia, autoconocimiento y autocorrección; o en términos de Mann, la crisis moral que provoca un acto de contricción escrupuloso, comprendiendo “el reconocimiento de la tensión entre la fe y la experiencia, entre el amor de Dios y el de una mujer, entre la concepción cristiana sobre la vanidad de todas las empresas terrenales y los esfuerzos del humanista por hacer de todos y cada uno de sus logros un momento digno del pasado clásico, entre el conocimiento de que el ascenso es difícil y el deseo de estar en la cumbre de la montaña”⁷⁸.

En el Libro I, el autor trata de definir la naturaleza humana, distinguir el alma del cuerpo y la razón del deseo sensorial, mostrar la significación de la vida tras la muerte física y destacar la importancia del uso del raciocinio. En el Libro II, critica la presunción y otras vanidades mundanas, al tiempo que piensa en las cualidades de las que se siente orgulloso, tales como el don intelectual, erudición y elocuencia. Dice que, si no se conoce a sí mismo, el conocimiento será insignificante, por más libros que lea y por más cosas que sepa. Es lo mismo que pasa en un discurso: por más aplauso caluroso que reciba de los oyentes, la elocuencia será un mero halago despreciable, excepto que el propio orador haya admitido y confiado de verdad en sus palabras⁷⁹. En correspondencia con la idea que expresa en la carta *Posteritati*: “Ego, modo bene vixissem, qualiter dixissem parvi facerem: ventosa gloria es de so-

⁷⁷ Rossend Arqués Corominas, introducción, en *Ibid.*, p. 19.

⁷⁸ Nicholas Mann, *op. cit.*, pp. 100-101.

⁷⁹ Cfr. Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, pp. 180-185 y ss.

lo verborum splendore famam querere” [A mí, habiendo vivido con rectitud, poco me importa mi manera de hablar. Es gloria inane buscar la fama sólo con la belleza de las palabras] (*Seniles*, XVIII, 1)⁸⁰. La cuestión de la fama pasa de la búsqueda de las cosas superficiales a la escucha de las voces auténticas de la intimidad; esto es, la atención a las virtudes interiores⁸¹.

En el Libro III del *Secretum*, que es el más importante entre los tres, el autor enfoca especialmente los temas de amor y gloria, las dos cadenas que han atado a *Franciscus*. Por boca de *Augustinus*, nuestro poeta se lamenta de haber pasado la vida en el mundo físico-material, y se arrepiente de no haber atendido a la salud y la libertad del alma. Condena el cantar a la belleza terrena, que le ha provocado el deseo desenfrenado, y además, reprueba la confección del gran poema épico: “Dimitte *Africam*, eamque possessoribus suis linque; nec Scipioni tuo nec tibi gloriam cumulabis [...]. His igitur posthabitis, te tandem tibi restitue atque, ut unde movimus revertamur, incipe tecum de morte cogitare, cui sensim et nescius appropinquas” [Abandona *Africa*, déjese a sus ocupantes; nada añadirás a la gloria de Escipión ni a la tuya {...}. Posterga, pues, estas obras, y restitúyete finalmente a ti mismo y, para volver al lugar de partida, empieza a meditar sobre la muerte]⁸². La elaboración del amor e historia ha traído a Petrarca muchos honores y aún el premio del laurel⁸³. Pero, retornando a la interioridad, el poeta advierte que, en la medida en que escribe a los demás, se ha olvidado de sí mismo, y le parece que este honor es “igitur flatus quidam atque aura volubilis et, quod egius feras, flatus est hominum plurimorum” [pues, un aliento, un aire variable, y, lo que te desagradará aún

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 486 y 487.

⁸¹ Cfr. Alejandro Higashi, introducción, en Francesco Petrarca, *La lira y el laurel...*, cit., p. LXXX.

⁸² Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, pp. 406 y 407.

⁸³ No hemos de olvidar que la coronación laureada que consiguió Petrarca en 1341 tiene mucho que ver con su *Africa*. Según dice en la carta *Posteritati*: “Post innumeras verborum collationes variis de rebus, ostensamque sibi *Africam* illa meam, qua usqueadeo delectatus est [...], super eo tandem pro quo veneram certum michi deputavit diem [...]. Sic triduo excussa ignorantia mea, die tertio me dignum laurea iudicavit” [Después de haber discurrido largamente sobre distintos temas, le leí mi *Africa*, que le entusiasmó {...}, y fijó el día exacto del examen para el cual había venido {...}. Por consiguiente, tras haber sondeado durante tres días en mi ignorancia, al tercero me consideró digno de la corona de laurel] (*Seniles*, XVIII, 1; en *Ibid.*, pp. 496 y 497).

más, el aliento de la multitud]⁸⁴. Convencido de la concepción, el poeta añade que la verdadera gloria es sombra de la virtud, de manera que aquella no se busca con intención expresa, sino que viene espontáneamente al hombre que tiene la virtud. La cuestión de la muerte nos separa del mundo del más allá, y conforma un motivo importante que nos conduce desde el plano corpóreo-material hacia el metafísico-ideal. Tanto es así, que en la parte final de esta obra, Petrarca destaca de nuevo la reflexión sobre el tema de la muerte, para que el alma pueda liberarse de las cosas terrenas, menospreciar las vanidades y hallar el “iter in patriam” [camino hacia la patria]⁸⁵, donde se ubica la felicidad eterna.

Petrarca se transforma de creador obsesivo en pensador racional, y asimismo de pretendiente de la vanagloria en amante de la virtud. Tal cambio se presenta a menudo como una elección del camino. Un conocido ejemplo se refleja en la carta dirigida a Dionigi da Borgo San Sepolcro, religioso agustino y también profesor de Sagradas Escrituras (*Familiares*, IV, 1), elaborada —según se conjetura— en 1353, fecha coincidente con la última redacción del susodicho *Secretum*⁸⁶. En esta carta, Petrarca no se limita a describir la escalada física, sino que lo más trascendente es que se refiere a la ascensión anímica. Se lamenta críticamente de haber optado por un sendero, viendo que éste era llano y tranquilo, y él podría marchar con un paso medido, pero en la trayectoria, unas veces se desvió, y otras, retrocedió hasta el descenso. Al final, alcanzó la cima más tarde que su hermano, Gherardo, quien se había lanzado hacia lo alto por otro camino más recto y corto, aunque sea escarpado y duro.

Efectivamente, a partir de 1343, Gherardo se hizo monje cisterciense, por eso Petrarca se sirvió de él como modelo ejemplar para configurar el alma que vive en soledad, con sosiego, libre de seducciones externas, y se comporta con inteligencia. Por el contrario, el propio Petrarca representa el alma profana, no depurada, sino

⁸⁴ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, pp. 382 y 383.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 414 y 415.

⁸⁶ Véase Rossend Arqués Corominas, introducción, en *Ibid.*, p. 47.

influida por la multitud vulgar y finalmente desviada del camino recto. En opinión del erudito italiano B. Martinelli, a través de la estructura de oposición entre *ego* y *frater*, el poeta nos da a conocer su lucha interior contra el carácter mundano que anida en él mismo⁸⁷.

Motivado por el anhelo de contemplar el mundo circundante desde lo alto de la tierra, Petrarca emprendió la escalada, pero, cuando llegó a la cima del monte, volvió la mirada “hacia sí mismo, hacia la verdad de sus dudas y de la flaqueza de su espíritu, incapaz de librarse de la realidad externa que le empuja a obrar en pos de la gloria terrenal”⁸⁸. De repente percibió la grandeza e inmensidad del universo y en cambio la insignificancia de sí mismo; al mismo tiempo, cayó en la cuenta de la fugacidad de las cosas terrenas y vanidosas, en contraposición a la eternidad de los movimientos naturales. Según dice a Dioinigi: “Hec atque his similes cogitationes in pectore meo recursabant, pater. De propectu meo gaudebam, imperfectum meum flebam et mutabilitatem comunem humanorum actuum miserabar” [Estos y otros pensamientos parecidos daban vueltas en mi pecho, padre. De mis progresos me alegraba y me lamentaba de mis imperfecciones, así como de la inestabilidad propia de las acciones humanas]⁸⁹. Mientras tanto, abrió el libro autobiográfico de san Agustín, *Confesiones*, que él llevó consigo, y tras reflexionar sobre la doctrina, entendió lo imprudente del público *vulgus*⁹⁰, que siempre estaba buscando cuanto no podría encontrar en sí mismo, y pasaba por alto la parte más noble de su propia naturaleza, que es el alma.

Para Petrarca, tanto el viaje como la lectura de los clásicos no son meramente la contemplación paisajística, ni el aumento de conocimientos, sino que más bien,

⁸⁷ Cfr. Bortolo Martinelli, *Petrarca e il Ventoso*, cit., pp. 167-168.

⁸⁸ María Morrás, presentación, en VV. AA., *Manifiestos del humanismo*, selección, traducción, presentación y epílogo de María Morrás, Barcelona, Península, 2000, p. 17.

⁸⁹ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, pp. 440 y 441.

⁹⁰ Según explica García Gibert, para Petrarca, como para cualquier humanista de la época, el *vulgus*, aparte de denotar la condición gregaria del desconocimiento del latín, se refiere más bien a “la falta de autoexigencia y sensibilidad”, por la cual el hombre se descuida de su estado anímico, e ignora la formación humanística para tener una adecuada visión cósmica; o dicho en expresión del estudioso, “una percepción determinada de la escala de valores y una adhesión intelectual y sentimental a una larga y riquísima tradición cultural que la sustenta” (cfr. *op. cit.*, pp. 191-193 y 199).

fomentan la introspección de la propia vida, la elevación intelectual, y más todavía contribuyen a la sublimación del alma. En correspondencia con la concepción que se pone de relieve en la parte final del *Secretum*: frente a la mutación constante de la Naturaleza, lo único que el hombre puede hacer para escaparse de la sombra de la muerte, será retornar a su propia alma e intentar encontrar el motor primigenio y eterno de la vida. He aquí la expresión magistral de Petrarca: “Celum terra maria mutantur; quid homo, fragilissimum animal, sperare potest? Vicissitudo temporum suos cursus recursusque peragit, nunquam permanens; tu si permanere posse putas, falleris. [...] scio te cum illis impelli nullamque, isi in Eo, qui non movetur quique occasum nescit, superesse fidutiam subsistendi” [El cielo, la tierra y los mares cambian: ¿qué puede esperar el hombre, la más débil de las criaturas? Las estaciones se suceden con sus flujos y reflujos sin jamás detenerse. Si tú crees poder detenerte, te equivocas. {...} has de saber que te arrastran con ellos y que no hay esperanza alguna de subsistir sino es en Aquel que no se mueve ni conoce el ocaso]⁹¹.

A la edad de 50 años, el poeta empezó a elaborar otra obra comprometida con la crisis moral, el *De remediis utriusque fortune*. Tardó aproximadamente 12 años para finalizarlo, y en él dispuso 254 capítulos dialogados, divididos en dos Libros, con escasos retoques y modificaciones. Fue hecho en la plenitud del pensamiento espiritual de Petrarca. Según constata F. Rico, con respecto al objetivo de la obra: “Petrarca quiso reunir todos los tesoros morales de la Antigüedad, para que el lector los tuviera siempre a mano y pudiera sacarles partido «in vitam»”⁹². El Libro I (Actitud ante la bienaventura), a través de la discusión entre Razón y Gozo, Razón y Esperanza, aborda que el placer sensual-material es fascinador pero efímero; en cambio, la noble moralidad y la felicidad espiritual son más valorables y dignos de buscarse. El Libro II (Consolación de la infelicidad), a través del diálogo de Razón tanto con Temor como con Dolor, declara que no son preocupantes ni deplorables las desgracias que la gente cree generalmente: la muerte, el veloz paso del tiempo,

⁹¹ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, pp. 408-411.

⁹² Francisco Rico, *El sueño del humanismo (De Petrarca a Erasmo)*, 1ª reimpresión, Madrid, Alianza Universidad, 1993, p. 148.

la pobreza, la ceguera, la brevedad e incertidumbre de la vida física, la fragilidad y la inestable condición de la existencia del hombre y otros problemas. Según opina Mann, desde el punto de vista del poeta, el hombre prudente debería ser igual que el sabio estoico, sosegado interiormente, imperturbable ante cualquier cambio del mundo exterior, “no confiará en nada excepto en su propia rectitud de conciencia, aceptará las desgracias, y al aceptarlas, disminuirá su impacto, distinguirá el bien del mal”⁹³.

Cosa que merece la pena señalar es que, para Petrarca, la prosperidad es más peligrosa que la adversidad, puesto que la primera acarrea presunción al hombre, mientras que la segunda le proporciona ocasión para deliberar racionalmente. Así no extraña que en el *Canzoniere* y los *Triumphs*, el poeta parta del error sensual y establezca una trayectoria de depuración-reflexión-ascenso por parte del alma. La fortuna no está en el control de nuestras manos, sino dispuesta por alguna fuerza incógnita sobrenatural. Sin embargo, Petrarca no opina que debamos entregarnos a la fuerza potente de la fortuna; por el contrario, propone la vida como una lucha constante, y hace hincapié en que “nuestra existencia temporal nos pone continuamente en conflicto con circunstancias más allá de nuestro control e incompatibles con nuestras personalidades”⁹⁴. El hombre, sostenido por la voluntad, debe luchar con la adversidad, crear su virtud; y de aquí, unirse con la felicidad real.

Petrarca destaca la fortaleza y la templanza de Agustín en los diálogos, pero su moralidad tiene poco que ver con las virtudes cardinales del cristianismo, sino que más bien proviene de las del platonismo, consistentes en la sabiduría, el valor y el autocontrol, las que mandan respectivamente el intelecto, la voluntad y la emoción del hombre. También, su concepción es similar a la doctrina estoica, proponiendo que la virtud radica en el actuar siempre de acuerdo con la Naturaleza, que en este caso del hombre, es el actuar siempre en correspondencia con la razón, evitando en cualquier momento dejarse llevar por los afectos, pasiones; éstos que son todos los

⁹³ Nicholas Mann, *op. cit.*, p. 88.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 88.

elementos irracionales que se pueden encontrar en nosotros. Según analiza Mann, la virtud de Petrarca es un atributo conseguido por aprendizajes, entrenamientos, ejercicios y luchas por la propia cuenta del hombre; no es como los dones innatos del cristianismo, que Dios confirió al hombre cuando lo creó⁹⁵. En pocas palabras, es un carácter adquirido *a posteriori*, que ennoblece y honra al hombre, proveyéndole buena fama; y también constituye la facultad singular con la que se distingue del público *vulgus*.

En Petrarca anida un alma inquieta, que dialoga, discute con él, y aún efectúa el autoanálisis y la autocorrección en su conducta. Al tiempo que estudia y escribe poesía, cuida de su estado espiritual, deseando el ideal de la vida retirada, lejos de las ciudades, del ruido, para poder vivir sin disturbios, sino con sosiego y paz, leer con libertad y tener la razón como los sabios. Al abrazar la erudición e inteligencia, Petrarca utiliza los conocimientos clásicos, tanto para enriquecer sus obras, como para depurar su alma. Según explica K. Foster, su humanismo “puede verse como una serie de conocimientos, una preocupación por la belleza de las palabras y por las estructuras del lenguaje; una fuente y una medida de valores morales; y [...] un complejo edificio cultural de ambivalentes relaciones con el cristianismo”⁹⁶.

B. ESPIRITUALISMO AMOROSO DE PETRARCA

Contrastando el mundo interior con el exterior, oponiendo la inteligencia y la virtud del sabio a la ignorancia y la gloria que busca el público *vulgus*, Petrarca se dedica a constituir a lo largo de su vida un pensamiento moral, centrado en la búsqueda del sano estado espiritual, por parte del “yo” poético. Y este “yo”, en opinión de R. Recio, consta definitivamente de “la figura del poeta expresando nada más y menos que sus sentimientos, sus dolencias amorosas con implicaciones psicológi-

⁹⁵ Idea resumida por *Ibid.*, p. 88. Los dones divinos de la Cristiandad son la virtud, el conocimiento, el dominio propio, la paciencia, la piedad, el afecto fraternal y el amor.

⁹⁶ Kenelm Foster, *Petrarca. Poeta y humanista*, traducción castellana de Helena Valentí, Barcelona, Crítica, 1989, p. 205.

cas”, y sus reflexiones interpoladas, tanto en los versos líricos como en los tratados en prosa, gozan a la vez de un “carácter histórico, teológico y filosófico”⁹⁷. En lugar de ser sistemáticas y dogmáticas, las reflexiones interiores se presentan con rasgo de incertidumbre. Por sólo citar el Libro III del *Secretum*, caemos en la cuenta de cuán frecuentemente el poeta dialoga con su *alter ego*, preguntando por el origen de su amor: ¿la hermosura corpóreo-exterior o la virtud interno-espiritual?. Trata de comprender la naturaleza del amor, dudando si es un bien, ¿por qué acarrea de ordinario dolores al amante, le deprime, y aún le hace sentirse loco? Sin embargo, si el amor es un mal, ¿por qué todo el mundo lo ve deseable, e intenta encontrarlo para unirse con él?⁹⁸. La erudición clásica le hace pensar en la formación tripartita del alma —consistente en la razón, la ira y la pasión—, y le inspira la exploración y el desarrollo de las tensas luchas entre una y otra sustancia interna. Según explica G. Mazzotta: “Petrarch’s thinking and his ideas of love resist unity and are rooted in the consciousness of division and plurality. To emphasize a fact of common critical agreement, contradictory forces both outside and within himself mark the various dimensions of his experiences” [El pensamiento de Petrarca y sus ideas del amor resisten a la unidad, y son enraizados en la conciencia de división y multiplicidad. Para poner de relieve un hecho del común acuerdo crítico, las fuerzas contradictorias, tanto externas como internas de él mismo, marcan varias dimensiones de sus experiencias]⁹⁹. Al atender al léxico y las expresiones que el poeta utiliza, tenemos en cuenta “his redical understanding of his existence as a tangle of conflicts, wars, and struggles” [su radical conocimiento de su propia existencia como un enredo de conflictos, guerras y luchas]¹⁰⁰.

⁹⁷ Cfr. Roxana Recio, “Imitación, adaptación y asimilación: la transmisión de la poética petrarquista de *I Trionfi*”, *Revista de poética medieval*, 18 (2007), p. 199.

⁹⁸ La misma introspección sobre el amor se lee en la *Rima CXXXII*, con el *incipit* “S’amor non è, che dunque è quell ch’io sento? ...” [Si no es amor, ¿qué es lo que siento entonces? ...], y asimismo, en la *Rima CXXXIV*, que comienza con el verso “Pace non trovo, et non ò da far guerra ...” [No encuentro paz, y combatir no puedo ...].

⁹⁹ Giuseppe Mazzotta, *The Worlds of Petrarch*, Durham (EE. UU.) / Londres, Duke University, 1993, p. 34. La traducción es mía.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 35.

En el Libro II del *Secretum*, donde se aborda la debilidad espiritual, Petrarca dice por boca del personaje *Augustinus*: “Habet te funesta quedam pestis animi, quam accidiam moderni, veteres egritudinem dixerunt” [Te posee una funesta enfermedad del alma que los modernos llaman acidia y los antiguos *aegritudo*]¹⁰¹. El autor se vale de uno de los siete pecados mortales cristianos, la *accidia* [pereza], y al mismo tiempo de uno de los cuatro afectos, perturbaciones o pasiones anímicas de la estoica, la *aegritudo*, que es “pena”, “inquietud” o “angustia”¹⁰², para señalar el problema más grave en su alma. Según Rico: “La «accidia» fue originalmente un vicio monástico, la negligencia o tibieza en el ejercicio religioso; con el tiempo, integrada en el sistema de los pecados capitales, dejó de aplicarse sólo a los monjes, designó toda desidia (ya de sacerdote, ya de seglar) en el servicio de Dios y llegó a encerrar en sus casilleros cualquier especie de «pigritya» [pereza] y de «amaritudo mentis» [amargura mental], tanto de teja abajo como de teja arriba”¹⁰³. Citando la *Eneida* (IV, v. 733), *De civitate Dei* (XIV, vii, 2) de Agustín y otras obras de Santo Tomás, Séneca y Cicerón, el propio estudioso comprueba que Petrarca compagina las concepciones de dos doctrinas distintas, para crear una enfermedad relativa al desorden del alma, cuyos síntomas incluyen tristeza, desesperación, dolor y llores con voluptuosidad funesta, sentimientos de aspereza, miseria, horror y tormentos con tenacidad, ora intermitentes, ora duraderas¹⁰⁴. Según esclarece S. Wenzel¹⁰⁵, se trata de la moderna melancolía, y ésta no sólo se refleja en los versos líricos en toscano, sino que, a partir del proemio del *Secretum*, se hace la cuestión principal

¹⁰¹ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 236 y 237.

¹⁰² Cfr. Francisco Rico, *Vida u obra...*, cit., pp. 197-198. En cuanto a la opinión de los estoicos sobre la *aegritudo*, véase el discurso de Cicerón, en *Tusculanas*, Libro III, 7-14.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 198.

¹⁰⁴ Cfr. *Ibid.*, pp. 199-202.

¹⁰⁵ Cfr. Siegfried Wenzel, “Petrarch’s *Accidia*”, *Studies in the Renaissance*, 8 (1961), pp. 36-48. Acerca de la expresión inicial de la enfermedad anímica, véase el proemio del *Secretum*, donde la Verdad en el mundo onírico de Franciscus, cuenta el estado deprimido del joven amante a Augustinus: “—Care michi ex milibus Augustine; hunc tibi devotum nosti, nec te latet quam peliculosa et longa *egritudine* tentus sit, que eo propinquior morti est quo eger ipse a proprii morbi cognitione remotior!—” [«¡Apreciado entre miles, Agustín, ya conoces a tu devoto, y no desconoces qué peligrosa y larga *enfermedad* le ha asaltado, que está cerca de la muerte cuanto más lejos está el propio enfermo de reconocer su enfermedad»] (Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 96-99). La cursiva del texto citado es mía, que sirve para subrayar la debilidad espiritual de Petrarca.

de todo el tratado; a su entender, el eje desde el que se generan los diálogos entre el *senex* y el *puer*. Además, añade Wenzel: la *accidia* de Petrarca, que se equipara con el término estoico, *aegritudo*, y se desplaza varias veces por *tristitia* [tristeza] en el *Secretum*, ya no pertenece al sistema de la teología moral cristiana, sino que, más bien, se conexas con la búsqueda de la serenidad. Tal cambio de la acepción es serio y significativo, puesto que Petrarca hace uso del esquema de pecados para referirse a su mal moral e imperfección espiritual, al mismo tiempo que se vale de la concepción convencional para calibrar sus vivencias y sentimientos. La *accidia*, por así decirlo, se convierte en el carácter de la individualidad, con el que Petrarca quiere darse a conocer¹⁰⁶. Otro estudioso petrarquista E. H. Wilkins, al observar las vivencias del poeta-humanista de Arezzo, liga su enfermedad espiritual con las dos bellas cadenas, el amor y la gloria, que según se pone en evidencia en el Libro III del *Secretum*, le sujetan y le afligen interiormente (cfr. también *supra*, pp. 43-44). Es ésta la *accidia* o melancolía humanística la que incita a Petrara deliberar sobre la vida y el mundo que le tocó vivir¹⁰⁷.

Según García Gibert¹⁰⁸, esta *accidia* engendra el amor por la soledad y muchas críticas de Petrarca contra la actualidad. Contemplándose y entendiéndose desde el horizonte histórico, el poeta fue consciente del “extrañamiento cronológico”, reflejando en diversos escritos su repudio de la contemporaneidad y su nostalgia por los tiempos pasados. En los *Rerum memorandarum libri* [*Libros de las anécdotas memorables*] (I, 19), constata que su alma siempre se veía en una angustiosa *terra nullius*, en la frontera de dos pueblos, mirando a la vez hacia delante y hacia atrás: uno era de los ilustres autores y culturas antiguas que fecundaban sus creaciones; otro degradado, compuesto de los necios modernos. Se sentía como un desterrado histórico y espiritual, y con tanto estímulo decidió abandonar el presente, mirando el futuro, tal y como expresa en las cartas *Seniles* (XVII, 2), *Familiares* (VI, 4) y la

¹⁰⁶ Véase la conclusión que Siegfried Wenzel saca de su propio estudio, en *Ibid.*, pp. 47-48.

¹⁰⁷ Cfr. Ernest H. Wilkins, “On Petrarch’s *Accidia* and His Adamantine Chains”, *Speculum*, 37: 4 (October 1962), pp. 589-594.

¹⁰⁸ Cfr. Javier García Gibert, *op. cit.*, pp. 185-190.

obra polémica *Invective contra medicum* (III): escribía no para favorecer a nadie, ni para obtener la fama efímera y vanidosa, sino para él mismo, para el bien de su alma y para el futuro. La epístola que constituye el cierre de sus *Seniles*, titulada la *Posteritati*, presenta el mejor testimonio de tal intención: escribir para ser leído y oído por los que vengan detrás del propio poeta, satisfecho con el aplauso de unos pocos. Así que, según constata García Gibert, la *accidia*, “ciertamente, ya no es en Petrarca esa figura medieval [...], sino una espina clavada permanentemente en el corazón del hombre de espíritu, que no encuentra en el mundo nada que acoja sus más nobles deseos y expectativas. [...] Pues bien, la melancolía de Petrarca palpita detrás de percepciones como ésta: «Ya la caída de las letras es tenuta por pequeña pérdida, y aún no falta quien la cuenta por ganancia»”¹⁰⁹.

En la angustia del poeta, P. O. Kristeller percibe dos factores modernos en su pensamiento y actitud. El primero es el “carácter eminentemente personal, subjetivo y por así decirlo individualista de sus escritos. Habla de una variedad de cosas e ideas, pero en esencia habla siempre de sí mismo, de lo que ha leído y de lo que ha sentido”, con un alto grado de consciencia de sí mismo, tanto es así que transforma su propio yo en “el principal objeto de su filosofar”¹¹⁰. Y el segundo parámetro que Petrarca provee a los modernos hombres de letras es su melancolía, con el término secularizado de *accidia*, que antes considerada como vicio desmesurado, se define en esta ocasión como sufrimiento mixto, tal como efectúa la pasión deseosa por el amor y la gloria. O mejor dicho en palabras de Kristeller: “La observación de que el sufrimiento está mezclado con placer encubre una preciosa confesión. Nos dice que el sabio y el poeta melancólicos sufren, y al mismo tiempo gozan de su sufrimiento. [...] Así Petrarca contribuye a secularizar no solamente el contenido del saber, sino también la actitud del sabio y del escritor”¹¹¹. Efectivamente, debido a la melancolía, Petrarca está más involucrado en las cuestiones del alma humana, y se ve enfocado

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 189-190. En cuanto a la última frase de Petrarca, véase *De remediis*, I, 43.

¹¹⁰ Paul Oskar Kristeller, *Ocho filósofos...*, cit., p. 27.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 29-30.

en el hombre y en sus problemas como principal objeto e interés del pensamiento y de la filosofía.

Al atender a la lírica del poeta, M. Santagata tiene en cuenta la expresión de la *accidia*, y cree que ésta caracteriza su “yo” poético y fomenta la comunicación con él mismo. Comparando el amor cortés con el vivo afecto de Petrarca, el autor dice que, en el marco de la tradición amorosa, en tanto que el primero es “un producto para consumir en público, por medio de las *performances* y recitales”, que supone y exige “un «tú» o un «vosotros» a los que dirigir el discurso”, la lírica de Petrarca rompe la dimensión social, y en lugar de buscar el diálogo con los lectores, se basa en una perspectiva “solitaria, aislada”, dedicándose al desarrollo del enlace “entre el yo y el objeto de su deseo”¹¹². Al tiempo que en el centro de la poesía el yo poético substituye a la amada, se muestra una preferencia por la “dimensión interna”, por los “territorios de la subjetividad” y por la “dialéctica interna de la conciencia”¹¹³. Al citar como ejemplo expresivo la *Rima CCLXXII*, con el *incipit* de “La vita fugge, et non s’arresta una hora ...” [Huye la vida sin pararse un punto ...], Santagata opina que el yo se presenta “afectado por una crisis profunda, hasta tal punto angustiosa e insorportable que [...] el poeta estaría incluso dispuesto a poner fin a su vida con sus propias manos”¹¹⁴. Con el síndrome de la melancolía amorosa, como la inercia, el torpor, el cansancio de vivir y el suicidio, Petrarca, por un lado, trata de recrear bajo la forma de un mundo virtual ese ambiente exterior que el amante niega; por otro, deja entrar un soplo de vitalidad; según dilucida el petrarquista italiano: “En el dolor de vivir brilla todavía, y a pesar de todo, la estrella amorosa”, que se refiere a la mirada seductora de los ojos de Laura¹¹⁵. Dicho en pocas palabras, el motor de la lírica de Petrarca radica definitivamente en este “yo” angustioso, que partiendo de la perspectiva de la *accidia*, indaga en la profundidad del alma, de sus males, de

¹¹² Véase la explicación de Marco Santagata, “Acedía, *aegritudo*, depresión: modernidad de un poeta medieval”, trad. Margarita Borreguero Zuloaga, en *Cuadernos de Filología Italiana*, n. extraordinario (2005), pp. 18-19.

¹¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 20-21.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 24-25.

sus dudas frente a la vida presente y futura, despojando al amor del terreno de las apariencias, y confiriendo al tema una tonalidad espiritualista.

La doctrina del amor de Petrarca estriba en el espiritualismo. Según constata Mazzotta, sobre su planteamiento del tema amoroso: “Petrarch’s mind and works move steadily around one overarching question, which is neither purely theoretical nor simply experiential. This question can be called [...] his ‘philosophy’, but it is best summarized [...] as the thought of love, as a reflection on the relationship between love and knowledge, and this question radically shapes his poetic-intellectual vision” [La mentalidad y obras de Petrarca se mueven establemente acerca de una cuestión predominante, que no es puramente teórica, ni es simplemente experimental. Esta cuestión puede ser llamada {...} su ‘filosofía’, pero es mejor que sea resumida como {...} su pensamiento de amor, como una reflexión sobre el enlace entre el amor y el conocimiento, y esta cuestión forma radicalmente su visión poético-intelectual]¹¹⁶. En sus obras filosóficas, observamos varias ideas que se enlazan íntimamente con su formación del espiritualismo amoroso. Por ejemplo, en el *De otio religioso* y el *De vita solitaria*, la búsqueda de la vida retirada por la que se alcanza la serenidad interna, se corresponde de modo implícito con la conversión de la vida activa en la contemplativa, por parte del amante, que se expresa en los poemas sentimentales. En el *De remediis*, a través de los diálogos alegóricos, la Razón trata de convencer a las cuatro pasiones —dos positivas (Gozo y Esperanza) y dos negativas (Dolor y Temor)—, para que el hombre se aparte de las seducciones exteriores y su alma se quede libre de los tormentos que engendra la búsqueda de las vanidades. El poeta proyecta tal concepción moral en su poesía lírica, presentando un amante ansioso que se esfuerza en desprenderse de las seducciones corpóreo-sensoriales, y elevar el alma depurada, desde la búsqueda de lo bello en este mundo hacia la unión con él mismo en el terreno superior-trascendente. Además, en el *Secretum*, elaborado en el pleno periodo de la creación filosófico-moral, el autor condena la pasión por la fama, desprecia la presunción, las vanaglorias, e intenta encontrar el camino de

¹¹⁶ Giuseppe Mazzotta, *op. cit.*, pp. 33-34.

regresar al interior de sí mismo; a saber, a la profundidad de su propia alma, para fundirse con Dios. Tal discurso nos evoca las expresiones en el *Canzoniere*, donde el poeta suele equiparar la amada con la Divinidad (hermosos ojos = sol = Dios), y a través del simbolismo, confiere al amor una facultad de redención-salvación con respecto al alma del amante.

En las epístolas humanísticas, el poeta nos da a conocer sus experiencias y su amor por los viajes, en especial el de la subida al monte Ventoso, fomentada por el deseo de observar y contemplar este mundo desde lo alto de la tierra (*Familiars*, IV, 1). Se articula magistralmente la escalada física con la elevación espiritual, y en el final de la carta se pone la fecha conmemorativa del 26 de abril; ésta que, según explica Arqués Corominas, consiste en un anagrama (2 + 6), que se refiere a las dos ilustres fechas del amor: una, el 6 de abril de 1327, que es el primer encuentro del poeta con Laura; otra, el 6 de abril de 1348, la muerte de la propia dama¹¹⁷. Con tal expresión, Petrarca parece señalar que el viaje le depura, y le hace descubrir en la cima del monte la espectacular e infinita dimensión del alma humana, igual que el amor, que ha vivido 21 años y sigue influyendo en él, le eleva espiritualmente, y le conduce hacia la cúspide de su alma, desengañándole de lo nimio de este mundo y de lo efímero de la hermosura superficial.

En la obra polémica *De ignorantia*, Petrarca señala: “Mi tesoro incorruptible y la parte más noble de mi corazón están en Cristo”¹¹⁸. Y acto seguido, declara que, si apareciera un conflicto entre el cristianismo y la filosofía antigua clásica, optaría sin duda alguna por defender las lecciones del primero, porque habla “acerca de la suma verdad, de la verdadera felicidad y de la salvación eterna” por el propio bien del alma¹¹⁹. Rechaza las palabras fastuosas y menosprecia la elocuencia, el arte que propugnan los escolásticos y favorece a la multitud necia; y también, sostiene que

¹¹⁷ Cfr. Rossend Arqués Corominas, introducción, en Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., p. 46.

¹¹⁸ Texto citado por *La ignorancia del autor y la de muchos otros (De sui ipsius et multorum ignorantia)*, Libro IV, trad. José María Tatjer, en Francesco Petrarca, *Obras. I. Prosa*, cit., p. 204.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 205.

“siempre ha de preferirse ser bueno a ser sabio, mejor *bonus esse quam doctus*”¹²⁰. Partiendo de la defensa de la fe religiosa, aprecia las virtudes, y en la profundidad de su interior, afirma que *pietas est sapientia*. De tal manera, constituye el humanismo cristiano. La misma concepción se refleja en los versos amorosos. El poeta-amante venera al amor como su única fe, y cree que es inaccesible, a no ser que su propia alma experimente reflexiones razonables y disfrute de suficientes virtudes. La imagen del amor, desde que el amante cavila, se presenta más pura, perfecta, y ubicada en la cumbre de su alma, tal como el Hacedor se sitúa en el cielo empírico, ilustrando la mentalidad del hombre. Atendiendo a dos obvios ejemplos, se podrá aclarar la conexión entre la historia amorosa y la tradición cristiana. Se dispone el encuentro del amor entre el poeta y Laura en el Viernes Santo (día de la crucifixión de Jesucristo) y la muerte de la *donna* en la Pascua (Domingo de Resurrección). Y se ambienta en el 6 de abril (Viernes Santo) el *incipit* de la Parte I del *Canzoniere*, dedicada a Laura *in vita*; mientras que se corresponde con la Navidad el principio de la Parte II del mismo, dedicada a la conmemoración de la amada *in morte* (cfr. *supra*, pp. 33 y 35, nn. 58 y 60). Petrarca mezcla sutilmente sus vivencias de amor con los elementos religiosos, contribuyendo así a darle un matiz espiritualista a su tema profano. Según opina Santagata, acerca del calendario alegórico que el poeta elabora en su *Canzoniere*: “La storia nata il giorno della morte di Cristo era foriera di morte spirituale per il protagonista; quella succedutasi sotto i segni simbolici di una nascita associava alla morte fisica dell’amata la possibile rinascita dal peccato dell’amante. Sul grande mito religioso della nascita e della morte del Dio-uomo, un secondo mito ritma le sue fase, in un controcanto terreno che opone, in alterna successione, morte del corpo e vita dell’anima” [La historia nacida el día de la muerte de Jesucristo era presagio de la muerte espiritual para el protagonista; la que había sucedido bajo los signos simbólicos de un nacimiento asociaba a la muerte física de la amada el posible renacimiento del amante desde el pecado. Por encima del gran

¹²⁰ Véase la introducción a las obras polémicas de Petrarca, sobre todo la dedicada al *De ignorantia*, realizada por Carlos Yarza, en *Ibid.*, p. 157.

mito religioso del nacimiento y la muerte del Dios-hombre, un segundo mito modula sus fases, en un contrapunto terreno que opone, en sucesión alterna, la muerte del cuerpo a la vida del alma]¹²¹.

Partiendo de la enfermedad espiritual, la *accidia* o melancolía, Petrarca trata de presentarse como poeta desarraigado, desinteresado por el presente, el mundo y el entorno que le toca vivir. Defendiendo la esencia y el valor del alma, distingue ésta del cuerpo, del mundo exterior, y al tiempo que cavila sobre su vida, examina su estado espiritual, e intenta esquivar las atracciones y perturbaciones, con el fin de llegar a la tranquilidad constante. En el amor, Petrarca encuentra la mejor base para conformar su pensamiento espiritualista. Inspirado en una bella y honorable mujer, el poeta ve en ella la belleza corpórea, siente la virtuoso-incorpórea, y aún más percibe el sumo bien, que proviene de Dios. Según refleja en la *Rima CCLXI*: gracias a Laura, el poeta-amante ha aprendido “come s’acquista honor, come Dio s’ama / come è giunta honestà con leggiadria” [Cómo se adquiere honor y a Dios se quiere / cómo se juntan castidad con gracia] (vv. 5-6). Por lo tanto, la elevación de la belleza desde el plano físico, pasando por el espiritual, hasta el ideal, constituye la mayor cuestión a la que atiende Petrarca cuando elabora el amor. En el proceso evolutivo del amor con respecto al alma del poeta, advertimos que el amor a veces la entristece, deprime, la vuelve furiosa, y deja sometida a la vorágine del deseo; a veces, hace de su guía para que se lance a la búsqueda de las cosas superiores, por ejemplo, la virtud, el honor, la fama auténtica, etc. Dicho de otra forma, el amor es una fuerza intermedia entre la sacralidad y la profanidad: por una parte, sucede al deseo congénito, una facultad del alma igual que el instinto del animal; y por otra, goza de la capacidad redentora, que puede liberar el alma de la sujeción exterior y conducirla a la contemplación de la pura belleza. En suma, Petrarca siempre se ve inquieto y angustioso interiormente, y ante los asaltos del deseo impetuoso presta especial atención al estado anímico, al tiempo que vincula el amor humano con los parámetros de la Divinidad, para poder elevar el tema hacia el plano trascendente-

¹²¹ Marco Santagata, *I frammenti dell'anima...*, cit., p. 312. La traducción es mía.

espiritual. Tales factores poéticos y tensión expresiva constituyen el espiritualismo amoroso de Petrarca.

CAPÍTULO I.

EL ALMA EN PETRARCA

*... porque el amor es un ascondido fuego,
una agradable llaga, un sabroso rejalgar,
una dulce amargura, una delectable enfermedad,
un alegre tormento y una blanda muerte.*

(Petrarca, *De remediis*, I, 69)*

* Francesco Petrarca, *Obras I. Prosa*, cit., p. 432. La traducción de esta pieza moral es del siglo XVI, realizada por Francisco de Madrid, en *De los remedios contra prospera et aduersa fortuna*, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1513.



Fig. 5. Retrato de Francesco Petrarca, elaborado por Andrea del Castagno, en su Ciclo degli uomini e donne illustri [Ciclo de los famosos hombres y mujeres] (hacia 1450), fresco transferido a panel, conservado actualmente en la Galleria degli Uffizi, Florencia**.

** Fuente de la imagen: http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/andrea/castagno/2_famous/9_petrarc.html ("Famous Persons: Francesco Petrarca", *Web Gallery of Art*) [fecha de consulta: 30/12/2012].

Desde la Antigüedad, los filósofos suelen tratar el tema del alma junto con el cuerpo físico. En el *Fedón*, por boca de Sócrates, que fue encarcelado en Atenas y condenado a muerte, se supone que el cuerpo es como la prisión espiritual del ser humano, ya que el alma se mete en la envoltura dura hasta el momento debido de la liberación, a la espera de encontrar el Bien supremo. En palabras de Platón,

Lo que pasa, de seguro, es lo siguiente: se separa pura, sin arrastrar nada del cuerpo, cuando ha pasado la vida sin comunicarse con él por su propia voluntad, sino rehuyéndolo y concentrándose en sí misma, ya que se había ejercitado continuamente en ello, lo que no significa otra cosa, sino que estuvo filosofando rectamente y que de verdad se ejercitaba en estar muerta con soltura” (80^e).

En el *Fedro*, el filósofo añade que el alma goza del carácter particular del continuo movimiento autónomo, sin forma fija, y con una vida inmortal (245^d-246^a). Es más, “Todo lo que es alma tiene a su cargo lo inanimado”, de ahí que cuando pierde sus “alas” divinas y se agarra a un “cuerpo terrestre que parece moverse a sí mismo en virtud de la fuerza de aquella”, se integre con él y se convierta al mismo tiempo en la parte escencial del compuesto, cristalización de alma y cuerpo, que se llama ser vivo, con el sobrenombre de mortal (246^{b-c}). En el mismo *Diálogo*, Platón utiliza un carro tirado por dos caballos alados y manejado por un auriga para metaforizar el alma humana (cfr. *supra*, pp. 10-11). Opina que nuestra alma tiene su origen en los cielos y consiste en tres partes: la buena voluntad (encarnada por el caballo dócil), la mala voluntad (por el caballo rebelde) y la razón (por el auriga). La razón dirige al alma con el fin de que el hombre, al presenciar el rostro resplandeciente del ob-

jeto amado, transporte “su recuerdo a la naturaleza de lo bello”, que ha existido en el mundo Inteligible, y de nuevo la vea “alzada en su sacro trono y en compañía de la sensatez” (254^b)¹.

Aristóteles no emplea ningún mito para aclarar la divinidad y la inmortalidad del alma, ni hace constar su carácter celestial desde el punto de vista teológico. No obstante, en su análisis de forma inductivo-empírica, insiste en la importancia del alma con respecto al cuerpo, y afirma el papel significante que la razón desempeña en el alma. En el Libro I del tratado *Acerca del alma*, critica el idealismo de Platón sobre la separación psicosomática y su concepción de que el alma se mueve por sí, refuta la teoría de otros filósofos que conciben al alma como número automotor, y rechaza la doctrina según la cual el alma está constituida de elementos (véanse los capítulos 3-5, 406^a1-411^b24). Y en los dos Libros que continúan, plantea su propio pensamiento sobre los atributos singulares del alma, la cual “es aquello por lo que vivimos, sentimos y razonamos primaria y radicalmente” (414^a13), y asimismo “es causa y principio del cuerpo viviente” (415^b9). Además, supone que el alma cuenta con tres facultades: la nutritiva, la sensitiva y la intelectiva (415^a18). Mientras que el alma vegetal goza de la primera de alimentación-generación, y la de los animales abarca la sensibilidad y la capacidad nutritiva, en el alma humana, que es superior a los demás vivientes, se halla la integridad de sus propiedades (415^a25 y ss.)². Así, se destaca la racionalidad de la que sólo disfruta el ser humano.

Plotino, importante filósofo promotor de las ideas de Platón, lleva adelante la mayoría de su doctrina sobre el alma humana, atribuyéndola al mundo inteligible del más allá, como cree el maestro helénico. Sin embargo, propone la originalidad de su propio teorema, donde confiere doble cara de naturaleza al alma humana, la inteligible-sensible, y define que ella “ocupa un puesto intermedio entre los seres,

¹ Todas las doctrinas mencionadas de Platón, en cuanto a la relación entre el alma y el cuerpo, son sintetizadas y citadas de *Diálogos III. Fedón-Banquete-Fedro*, cit., pp. 70-71; 340-343; 355- 357.

² Cfr. asimismo Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, I, 13 (“El alma, sus partes y sus virtudes” [1102^a5-1102^b35]), en *Ética...*, cit., pp. 39-41. Las ideas de Aristóteles que he señalado y citado en el párrafo son tomadas de su tratado *Acerca del alma*, en *Ibid.*, pp. 366-380; 390-395 y ss.

pues pertenece, eso sí, a la porción divina, pero se halla en el último borde de lo inteligible, de suerte que, siendo limítrofe de la naturaleza sensible, puede dar parte al ser sensible en algo de lo que procede de ella” (*Enéadas*, IV, 8, 7). La naturaleza inteligible dirige la mirada al aspecto superior, donde predomina la razón pura. Y la sensible, bajo el control de la conciencia y colindante francamente con el cuerpo, se encarga de mantener el orden y la armonía de las conductas exteriores. Esto es, dicho en palabras del propio filósofo, “Toda alma posee, en efecto, un elemento de su parte inferior orientado al cuerpo y un elemento de su parte superior orientado a la inteligencia” (*Ibid.*, IV, 8, 8)³. El pensamiento se corresponde con la doctrina de Aristóteles, según la cual el alma deambula entre dos mundos, el de la materia y el de la pura inteligencia, dado que “es la entelequia primera de un cuerpo natural organizado” (412^b5). Un ser animado, compuesto de la potencia y de la entelequia, consiste en la forma del alma y la materia del cuerpo. El alma, la parte esencial del cuerpo, constituye su entelequia, pero es distinta de él; o sea, dicho de otro modo: “Cuerpo, desde luego, no es, pero sí algo del cuerpo, y de ahí que se dé un cuerpo y, más precisamente, en un determinado tipo de cuerpo” (414^a21-22)⁴.

Por lo demás, Agustín de Hipona, al hablar en qué consiste el hombre, señala tres componentes: el *corpus*, la *anima* y la *mens rationalis*. El primero se refiere a la envoltura física, donde se encuentran las facultades sensitivas y el conocimiento sensorial, que están en contacto con el mundo externo de materias. La segunda es idéntica a la facultad nutritiva que Aristóteles menciona con respecto al alma, que todos los seres vivos tienen. La *anima*, perteneciente al atributo biológico de la Naturaleza, se refiere al organismo vitalista de la respiración y la alimentación. Es distinto del *animus*, donde se reflejan los pensamientos racionales y movimientos conscientes en el fuero interno del ser humano. Para distinguirlo de la *anima*, que también disfrutaban los seres vegetales y animales, san Agustín en más ocasiones se sirve de *mens* para denominar el elemento, o sea, el don que la Divinidad confiere

³ Ideas citadas y resumidas de Plotino, *Enéadas*, tomo II (Libros III-IV), cit., pp. 524-527.

⁴ La concepción de Aristóteles es tomada del Libro II de *Acerca del alma*, en *op. cit.*, pp. 385-390.

exclusivamente al hombre, al ser supremo entre todas las criaturas en el Universo. Esta sustancia, donde se encuentra el retrato sagrado de Dios, consiste en la *ratio* que entabla el vínculo espiritual entre el hombre y el Demiurgo. Según constata el propio obispo en sus *Soliloquia*: “si aliquid Dei simile scirem, sin dubio id amarem: nunc autem nihil aliud amo quam Deum et animam” [si conociera algo semejante, lo amaría sin duda ninguna; y ahora sólo amo a Dios y al alma] (I, 2, 7). Y además, agrega que ama a sus amigos, por causa de que “Et homines sunt, et eos amo, non eo quod animalia, sed eo quod homines sunt, id est, ex eo quod rationales animas habent [...] Itaque tanto magis amo amicos meos, quanto magis bene utuntur anima rationali” [Hombres son y no los amo por ser animales, sino por ser hombres, esto es, porque tienen almas racionales {...}. Así, pues, tanto más amo a mis amigos cuanto mejor usan del alma racional] (*Ibid.*)⁵.

El Santo no sólo afirma la existencia de la razón en el alma humana, sino que en sus *Confesiones*, al compararla con la Trinidad de Dios, señala tres substancias fundamentales con las que el hombre reflexiona sobre el sentido de la vida: “esse, nosse, velle. Sum enim et scio et volo: sum sciens et volens et scio esse me et velle et volo esse et scire” [ser, conocer y querer. Porque yo soy, y conozco, y quiero: soy esciente y volente y sé que soy y quiero y quiero ser y conocer] (XIII, 11). Una *vita* [vida], una *mens* [mente] y una *essentia* [esencia]; son tres facetas de un conjunto inseparable, pero, al mismo tiempo, existe distinción entre una y otra. A través de tal homologación con la fisonomía de Dios, la naturaleza de la humanidad, el alma racional, se dignifica, y se le confiere como facultad congénita una misión superior y honorable, que es la búsqueda de la verdad y el conocimiento del Señor, como el

⁵ San Agustín, *Obras de San Agustín*, vol. I (Introducción general. Vida de San Agustín, escrita por San Posidio. Introducción a los Diálogos. *Soliloquios. De la vida feliz. Del orden*. Bibliografía agustiniana), edición bilingüe preparada por el padre Victorino Capanaga, 4ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1969, pp. 442-443. Y en cuanto a las explicaciones agustinianas del alma, véanse *Del libre albedrío*, II, 6, en San Agustín, *Obras de San Agustín*, vol. III (Obras filosóficas: *Contra los académicos. Del libre albedrío. De la cantidad del alma. Del maestro. Del alma y su origen. De la naturaleza del bien: contra los maniqueos*), edición bilingüe, versión, interpretaciones y notas de los padres Victorino Capanaga, Evaristo Seijas, Eusebio Cuevas, Manuel Martínez, Mateo Lanseros, 4ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1971, pp. 282-285; y también sus *Confesiones*, XIII, 22, en *Obras completas II...*, cit., pp. 533-535.

filósofo opina: “Per ipsam animam mean ascendam ad illum” [Por mi alma misma subiré, pues, a él] (X, 7). Esto es la existencia real, en contraposición a las fantasías de este mundo profano⁶.

Al echar un vistazo a los pensamientos espiritualistas de los filósofos, caemos en la cuenta de que unos proponen la separación psicosomática, y otros defienden la conjunción del alma con el cuerpo físico. Cada uno plantea su propia doctrina de la composición del alma, y tiene su propia manera de definición y clasificación. No obstante, lo inequívoco es que todos los filósofos están de acuerdo en que el alma asume el liderato en el interior del hombre, y goza de la movilidad y la libertad del cuerpo físico. Es más, en opinión unánime, reflejan una concepción transcendente: en el alma humana se localiza la razón, que maneja el cuerpo. Si es verdad que ésa se reconoce por la entelequia razonable que existe en el cuerpo (la potencia, dicho de modo aristotélico) y lo domina, ¿por dónde vienen los conflictos interiores? De hecho, ha sido un tema bien tratado a lo largo del desarrollo de la ética occidental, y en varias obras de los grandes filósofos clásicos se advierten las dilucidaciones al respecto. Asimismo, Petrarca, tanto con sus escritos en prosa como con sus versos rítmicos, refleja la misma preocupación espiritual. Uno de los buenos ejemplos se expone en su obra cancioneril. Insinúa que los objetos mundanos que los vulgares buscan son despreciables. De modo que, si se hallan menos en el alma, más fácil y probablemente esta misma se conduce al Bien supremo:

Quando fra l'altre donne ad ora ad ora
Amor vien nel bel viso di costei,
quanto ciascuna è men bella di lei
tanto cresce 'l desio che m'innamora.

I' benedico il loco e 'l tempo et l'ora
che sí alto miraron gli occhi miei,
et dico: Anima, assai ringratia dêi
che fosti a tanto honor degnata allora.

Da lei ti vèn l'amoroso pensiero,
che mentre 'l segui al sommo ben t'invia,
pocho prezando quel ch'ogni huom desia;

⁶ Las *Confesiones* agustinianas son citadas y resumidas de *Ibid.*, pp. 398-399; 562-563.

da lei vien l'animosa leggiadria
ch'al ciel ti scorge per destro sentero,
sí ch'i' vo già de la speranza altero.

(*Rima XIII*, vv. 1-14)

[Cuando de tanto en tanto entre las otras / se muestra Amor en el semblante de ella, / cuanto menos le siguen en belleza / crece más el afán que me enamora. / Y bendigo el lugar como el instante / que mis ojos tan alto vislumbraron, / y digo: «Da las gracias, alma mía, / que llamada a tal honra fuiste entonces. / De ella te viene el dulce pensamiento, / que al seguirlo te lleva al bien supremo, / si en poco tienes lo que muchos quieren; / de ella te viene esa animosa gracia / que al cielo te conduce rectamente, / de modo que ya gozo en la esperanza.»]

En Laura, se presentan la figura “bella” [bella], “l’amoroso pensiero” [el dulce pensamiento] y “l’animosa leggiadria” [la animosa gracia] (*Ibid.*, vv. 3, 9 y 12), con los que se encarna de modo emblemático la triple naturaleza virtuosa y divina del Señor: la Beldad-Bondad-Verdad. La dama se convierte en el portavoz profano de Dios, y bajo su guía recta, se encienden las chispas del amor en la profundidad del poeta. Asimismo, su alma se eleva al mundo ideal, donde se encuentra el “sommo ben” [bien supremo] (*Ibid.*, v. 10) y se disfruta la esperanza sosegada y eterna. A su entender, el poeta trata de transmitir la concepción de desdeñar las búsquedas de las cosas mundanas y valorar el ascenso del alma. Aunque haya sido concretado el eje de pensamiento en la parte inicial del *corpus* cancioneril, ¿por qué se disponen, con destreza y sutileza, tantas luchas interiores por causa del amor profano en las partes que siguen en la obra?

Circundado por la doctrina escolástica y la creencia religiosa del Medioevo, el poeta, en opinión de la mayoría de los estudiosos, debería de exponer los conflictos interiores como resultado de la oposición entre el alma y el cuerpo⁷. En realidad, al influjo de la filosofía de la antigüedad clásica, lo que Petrarca intenta reflejar en sus creaciones poéticas, ya supera esta expresión tópica de la confrontación psico-

⁷ Durante la Edad Media, la Iglesia ha ejercido una fuerte influencia de la ascética cosmovisión en la sociedad, de modo que la gente lanza una mirada desdeñosa al cuerpo, y al mismo tiempo pone de manifiesto el valor del alma. El cuerpo es reconocido por “la envoltura efímera y transitoria del alma inmortal”, y es presentado, a menudo, como el mero alimento para gusanos y lombrices. Véanse las explicaciones detalladas de Eduard Fuchs, *Historia ilustrada de la moral sexual*, vol. 1 (Renacimiento), edición de Tomas Huonker, versión española de Juan Guillermo Gómez, Madrid, Alianza, 1996, pp. 91-93.

somática. Por medio del alma, entelequia que se caracteriza por su inestabilidad y movilidad, trata de hacer sublimes los hechos exteriores con el fin de encontrar lo bello y lo bueno del grado supremo en el contorno de la eternidad. Efectivamente, los atributos del alma contrastan con lo material, mortal y efímero que muestra el cuerpo. Pero, al mismo tiempo, la primera se vincula íntimamente con el segundo. Gracias al vigor del alma (la forma), el cuerpo (la materia) se convierte en ser vivo, y disfruta de la capacidad de movimiento y comportamientos. En cambio, a través del cuerpo (la potencia), que funciona como actuante, la espiritualidad del alma (la entelequia) se deja ver claramente en el mundo perceptible⁸. En el amor espiritual de Petrarca, ¿cómo el alma se enlaza con el cuerpo? ¿Y cómo el uno afecta al otro? Son cuestiones que merecen la pena indagarse.

A. Alma como víctima de la lucha interior

Basándose en las ideas neoplatónicas, Petrarca declara en su *Secretum* que el alma de la humanidad consiste en tres partes, que, según el orden de arriba abajo en nuestro cuerpo, son la razón, la ira y el deseo. Mientras que la primera desde lo alto vigila y prepondera sobre toda substancia anímica, la segunda maneja el último. He aquí el texto:

Quis enim ignorat, exempli gratia, esse quosdam motus tam precipites ut, nisi eos in ipsis exordiis ratio frenaverit, animum corpusque et totum hominem perdant, et serum sit quicquid post tempus apponitur? In quibus primum obtinere locum reor iram, cui non frustra rationis sedem superpositam esse diffiniunt hi, qui in tres partes animam diviserunt: rationem in capite velut in arce, iram in pectore, concupiscentiam subter precordia collocantes, ut scilicet presto sit, que subiectarum pestium violentes impetus repente coerceat, et ex alto velut receptui canat. Quod frenum, quia ire magis necessarium erat illi vicinior sita est⁹.

⁸ Los términos específicos son citados por Aristóteles, quien los utiliza para hacer constar su teoría de potencia y acto, en cuanto a la relación entre el alma y el cuerpo. Véanse su explicación en *Acerca del alma*, Libro II, capítulo 2 (sobre todo, 414^a5-25), en Aristóteles, *Ética...*, cit., pp. 387-390.

⁹ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 262-265. De hecho, es una idea que propone Platón en su *República* (IV, 436b-441^a), y luego tal noción es citada por Cicerón en sus *Tusculanas* (I, 10, 20), así como mencionada e interpretada por Agustín de Hipona en su *De civitate Dei* (XIV, 19).

[¿Quién ignora, por ejemplo, que hay ciertas pasiones tan repentinas que si la razón no las frena en sus inicios son la perdición del alma y el cuerpo y el hombre entero, y que todo remedio aplicado a destiempo de nada sirve? Entre estas pasiones, pienso que la ira ocupa el primer lugar; no en vano quienes dividieron el alma en tres partes situaron la sede de la ira justo debajo de la razón; en efecto, colocaron la razón en la cabeza, como en una ciudadela, la ira en el pecho y el deseo bajo el diafragma, para que la razón desde lo alto estuviera presta en todo momento a reprimir los violentos ataques de las maléficas pasiones inferiores, y para tocar, como si dijéramos, a retirada. Y dado que la ira necesita mayormente este freno, se halla situada más cerca de aquella.]

Al contrario de la tradicional bipartición contundente entre la razón y el deseo en la Edad Media, Petrarca atribuye la divinidad que viene de Dios a la primera, y debe lo profano que está en contacto en el mundo material-físico a la última parte del alma, el deseo. El poeta, volviendo su mirada al pensamiento antropocéntrico, no niega la existencia y transcendencia del deseo en las actividades espirituales de la humanidad, y lo considera como una substancia indispensable de nuestra alma. Es más, al influjo de Platón, quien supone el perfil triple del alma en su *República*, Petrarca manifiesta también el asentimiento por la faceta fogosa, la ira, con la que el hombre pone en marcha sus pensamientos tanto racionales como apetitivos. El gran filósofo helénico explica el carácter dualista de esta substancia con la historia de un joven, el cual, vencido por su deseo, corrió hacia los cadáveres que le atraían, dejó los ojos desmesuradamente abiertos, y al final maldijo a sus propios ojos por tal hecho repugnante: “satisfaceos con tan bello espectáculo” (440^a). Así, comenta el filósofo, mediante el diálogo entre Sócrates y Glaucón: “El relato significa que a veces la cólera combate contra los deseos, mostrándose como dos cosas distintas” (*Ibid.*). Y añade que,

cuando los deseos violentan a un hombre contra su racioncinio, se insulta a sí mismo y se enardece contra lo que, dentro de sí mismo, hace violencia, de modo que, como en una lucha entre dos facciones, la fogosidad se convierte en aliado de la razón de ese hombre. No creo en cambio que puedas decir —por haberlo visto en ti mismo o en cualquier otro— que la fogosidad haga causa común con los deseos actuando contra lo que la razón decide (440^{a-b})¹⁰.

¹⁰ Platón, *Diálogos IV...*, cit., p. 236.

La fogosidad del alma, correspondiente con la ira, presenta la voluntad e iniciativa en las conductas. Por un lado, cuando sea bien entrenada, vendría a ser el auxiliar de la naturaleza racional; por otro, se corrompe por obra de una mala instrucción. De ahí que se forme el aspecto más endeble e inestable en el mecanismo espiritual del ser humano, que se afectaría con facilidad por el mundo exterior.

Además, en el mismo Libro del *Diálogo*, cuando el maestro ficticio habla con Adimanto acerca de la justicia en el alma, se sirve del estado sano del cuerpo para alegorizar lo bueno y lo armónico del alma, con la que el hombre se lanza en busca de la virtud y la justicia. Y mientras tanto, se emplea el estado enfermo del cuerpo para indicar lo deformado y lo endeble del alma, con la que el hombre se degrada, se consume de la infamia, acomete la búsqueda de la injusticia, así como dedica su vida a las cosas mundanas, que son opuestas a la naturaleza de la humanidad (cfr. *Ibid.*, 444^{d-e}). A juzgar por Platón, el alma es como el receptor de los sentimientos, el motor de los actos (la voluntad) y la sede del raciocinio. Cuando cualquier parte del alma triple se subleve, cometa la intromisión en las restantes partes, y trate de gobernar en el alma a pesar de que esto no sea lo que le corresponda, se causarán, entonces, “el desorden y el funcionamiento errático de estas partes”, y aún se conformarán “la injusticia, la inmoderación, la cobardía, la ignorancia y, en resumen, todos los males del alma” (444^b). Por consiguiente, el alma se volverá víctima de la disputa interna¹¹.

La *Rima XXIII* es en el *Canzoniere* la primera pieza extensa, donde Petrarca reflexiona sobre su amor juvenil, lleno de errores y tormentos. En la estrofa inicial, se tiene en cuenta que, debido a “la fera voglia” [el fiero deseo] (*Rima XXIII*, v. 3), el amor ocupa el alma del poeta, y le deja sólo el cuerpo en vano: “e mi face obliar me stesso a forza: / ché tèn di me quel d’entro, et io la scorza” [hace volver, y a mí de mí olvidarme, / pues tiene mi interior y yo lo externo] (*Ibid.*, vv. 19-20). Con el préstamo de la concepción filosófico-religiosa, se indica que el alma, en su origen, es bella y buena, ya que comprende la índole sagrada del Señor, la cual constituye

¹¹ Las ideas del presente párrafos son sintetizadas de Platón, *Ibid.*, p. 243.

la razón de la humanidad. Siempre que se siga a la guía de la Divinidad, se recibirán incesantemente la gracia y piedad, así como el perdón que concede Dios. Es decir, que el hombre debería comportarse de acuerdo con el raciocinio, en virtud del don innato, conferido por Dios. El poeta refleja así su criterio ontológico del alma:

L'alma ch'è sol da Dio facta gentile,
ché già d'altrui non pò venir tal gratia,
simile al suo factor stato ritene:
però di perdonar mai non è sacia
a chi col core et col sembiante humile
dopo quantunque offese a mercé vène.

(*Ibid.*, vv. 121-126)

[El alma, que por Dios sólo es hermosa, / pues no puede venir tal gracia de otros, / a su hacedor su estado se asemeja, / a causa de lo cual nunca se cansa / de otorgar el perdón a quien humilde, / tras las ofensas, la piedad implora.]

En el ambiente medieval, donde imperaba el cristianismo, los filósofos solían reflexionar sobre la personalidad del hombre, tanto conectándola con Dios, como subordinándola a Él. Según declara el medievalista ruso, Gurevich, por una parte, el hombre se proclamaba trasunto fidedigno de Dios, el Creador de la humanidad; y por otra, era su fiel “slave” [esclavo], cuyo servicio dedicado a la Divinidad no le degradaría, sino que, al contrario, le sublimaría, y aún le salvaría. De manera que, en perspectiva medieval, la sociedad no sólo consistía en la gente que vivía en ella, sino también en el pensamiento que unía a la gente con el Señor¹². Esta ideología se corresponde con las palabras en la Sagrada Escritura, donde se expone el episodio de la creación del ser humano. Dijo el Señor:

Faciamus hominem ad imaginem, et similitudinem nostram: et praesit piscibus maris, et volatilibus caeli, et bestiis, universaeque terrae, omni-que reptili, quod movetur in terra. Et creavit Deus hominem ad imaginem suam: ad imaginem Dei creavit illum (*Génesis*, 1: 26-27)¹³.

¹² Con respecto a la formación y el desarrollo de la personalidad humana en la Edad Media, véanse las observaciones explícitas de A. J. Gurevich, en *Categories of Medieval Culture*, traducción del ruso al inglés por G. L. Campbell, Londres, Boston (EE.UU.), Melbourne (Australia), Routledge & Kegan Paul, 1985, pp. 288-300 y ss.

¹³ *La Biblia Vulgata latina*, tomo I (Del Antiguo Testamento. El Génesis), traducida y anotada por Phelipe Scio de San Miguel, 3ª ed., Madrid, La Hija de Ibarra, 1807, pp. 10-11.

[Hagamos al hombre á nuestra imagen y semejanza: y tenga dominio sobre los peces de la mar, y sobre las aves del cielo, y sobre las bestias, y sobre toda la tierra, y sobre todo reptil, que se mueve en la tierra. Y crió {sic} Dios al hombre á su imagen: á imagen de Dios lo crió {sic}.]

Con base en este mensaje bíblico, los intelectuales del Medioevo no sólo afirman la duplicación de Dios en la apariencia física del ser humano, sino que hacen constar que el hombre es nacido como auxiliar de la Divinidad para gobernar, por parte de Ésta, a todos los seres del universo. ¿Cómo es que el hombre es superior, y goza de la soberanía igual que Dios? La causa esencial radica en que el gobernador es libre, en contraste con la dependencia y cautiverio en que se hallan los seres gobernados; y las raíces de su libertad “se encuentran en su inteligencia y su razón, que le permiten dirigirse y elegir, y por otra parte lo disponen a las influencias de las virtudes y gracias divinas”¹⁴.

De lo contrario, cuando desaparece el raciocinio, el hombre pierde el atributo divino en su alma. A saber, que le surge un desequilibrio interno entre el alma y el cuerpo. Efectivamente, el encuentro de las dos sustancias no consiste en un hecho incidental, sino que es un estado perfecto que el Demiurgo confiere como don a la humanidad. A juzgar por Platón, las almas son libres de elegir las formas externas que quieran; o bien, viven en un animal, o bien, en un ser humano. Pero, sólo las que han visto la Verdad, que se halla en el mundo de las Ideas, pueden tomar la figura humana. O dicho en palabras del filósofo, “Conviene que, en efecto, el hombre se dé cuenta de lo que le dicen las ideas, yendo de muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento” (249^b)¹⁵. Más, aunque el materialista Aristóteles, desde un punto de vista físico-somático en su *Acerca del alma*, reprueba la opinión espiritualista sobre que el alma sea una mezcla compuesta por varios elementos de proporción armónica (408^a1-30), afirma el intelecto del alma, el cual “se trata sin duda de algo más divino e impasible” (408^b30). E insiste en que la unión del alma

¹⁴ Véase el estudio sobre “El conocimiento de sí mismo y el socratismo cristiano”, hecho por Étienne Gilson, en *El espíritu...*, cit., pp. 214-215.

¹⁵ Platón, *Fedro*, en *Diálogo III...*, p. 347. Véase también, *Ibid.*, pp. 346-348, 248^d-249^d.

con el cuerpo consiste en la razón clave, por la que el individuo se forma en un ser integral y particular: “parece, efectivamente que cada cosa posee una forma y una estructura peculiares. [...] Y es que es necesario que el arte utilice sus instrumentos y el alma utilice su cuerpo” (407^b23-26)¹⁶. Por lo demás, en la Edad Media, cuando los filósofos empiezan a tratar la cuestión del personalismo cristiano, el alma logra de nuevo el valor apreciable en el cuerpo individual del ser humano. Según señala el famoso medievalista, Gilson, la materia (el cuerpo) constituye el principio de la individuación. Sin embargo, la substancia que configura la individualidad no es la materia, sino la forma, o sea, el alma. Según expresa el erudito francés: “el alma es una forma individual, aunque no lo sea en cuanto forma, y la subsistencia de esta forma individual, al conferir a la materia en su existencia, es la que permite subsistir al individuo”¹⁷.

Echando un vistazo a estos pensamientos filosóficos, el lector habría de tener en cuenta una íntima y sutil relación que existe entre el alma y el cuerpo. De modo que, mientras el estado armónico psicosomático sufre cualquier asalto del mundo exterior, en el alma se producen revueltas, y a la vez en el cuerpo, que es otorgado el vigor y la movilidad por el alma, aparecen cambios. A través de la elaboración e imaginación poética, se muestran las transformaciones físicas, y los ejemplos más representativos se encuentran en las *Metamorphoseon* de Ovidio. Petrarca, en su *Rima XXIII*, hace préstamo de cinco mitos prototípicos del poeta maestro romano, para reflejar la opresión del deseo sobre el alma, así como los conflictos y dolores internos: Dafne y Apolo; Faetón y Cigno; Mercurio y Bato; Eco y Narciso; Diana y Acteón. La metamorfosis de los personajes míticos se refiere a la perversión de las almas y las aflicciones que el mundo de las materias acarrea al mundo espiritual; y mientras tanto, las almas “mutuunt cupiuntque dolent gaudentque, neque auras / respiciunt, clause tenebris et carcere ceco” [temen, ansían, se duelen y gozan, sin que

¹⁶ Las ideas aristotélicas que he mencionado en el presente párrafo, son tomadas y sintetizadas del tratado *Acerca del alma*, Lib. I, caps. 3-4, en Aristóteles, *Ética...*, cit., pp. 371-374.

¹⁷ Étienne Gilson, *El espíritu...*, cit., pp. 205-206.

al cielo / mirar logren, encerradas en oscura y ciega prisión]¹⁸. Por lo tanto, en este apartado del “Alma como víctima de la lucha interior”, aprovecho como eje de mis estudios los cinco mitos de transfiguración, que Petrarca expresa en la *Rima XXIII*, y en compañía de doctrinas filosóficas y también de otras piezas del poeta, trato de indagar en los conflictos y sufrimientos que deberían de acometer al alma, una vez que el alma se inclina hacia el deseo de los objetos físico-materiales.

En primer lugar, utiliza el cuento de Dafne para aludir al hecho de que, cuando el interior sigue lo que comanda el deseo, el alma es propensa a la degradación, la razón deja de funcionar, y “d’intorno al mio cor pensier’ gelati / facto avean quasi adamantino smalto” [al corazón helados pensamientos / le hicieron durísimo diamante] (*Rima XXIII*, vv. 24-25). A su vez, “com’ogni membro a l’anima risponde” [como miembros al ánima responde] (*Ibid.*, v. 46), el bello cuerpo, que disfrutaba de la libre movilidad, se vuelve ahora paralizada, tal y como la víctima mitológica, perseguida por el amor apasionado de Apolo, se transforma en laurel:

Ch’e sestendo il crudel di ch’io ragiono
 infin allor percossa di suo strale
 non essermi passato oltra la gonna,
 prese in sua scorta una possente donna,
 ver’ cui poco già mai mi valse o vale
 ingegno, o forza, o dimandar perdono;
 e i duo mi trasformaro in quel ch’i’ sono,
 facendomi d’uom vivo un lauro verde,
 che per fredda stagion foglia non perde.

(*Ibid.*, vv. 32-40)

[Porque sintiendo el cruel de quien me ocupo / que hasta entonces el golpe de su flecha / no traspasaba más que los vestidos, / llamó en su ayuda a una mujer hermosa, / delante de la cual de poco sirve / pedir perdón, tener ingenio o fuerza; / los dos en lo que soy me transformaron, / volviéndome de un hombre un laurel verde, / que no pierde sus hojas con los fríos.]

¹⁸ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 166 y 167. Son versos originales de la *Eneida* virgiliana (Lib. VI, vv. 733-734), donde el padre de Eneas explica al héroe, al lado del río Lete, la liberación y la inmortalidad del alma. Los versos son citados por san Agustín en *De civitate Dei* (XIV, 3), y después por Petrarca en sus *Secretum* (Lib. I) y *Epístola familiar* (II, 5, 4), con el fin de aclarar la naturaleza celeste del alma. De hecho, es una teoría sostenida por Pitágoras, Platón, los estoicos y los neoplatónicos. Petrarca la cita desde el obispo de Hipona, y la interpreta en la perspectiva moral agustiniana. Cfr. las notas de Rossend Arqués Corominas, en su edición de *Mi secreto...*, cit., pp. 167 y 169.



Fig. 6.

Miniatura con el retrato de Petrarca metamorfoseado en laurel, hecha por Antonio Grifio, en Francesco Petrarca, Rerum vulgarium fragmenta; Trionfi (Venecia, Vin- delino da Spira, 1470), Fol. 4 recto, H 12.753; BMC V, 154-155; IGI 7517, conservada actualmente en la Biblioteca Civica Queriniana, Brescia¹⁹.

Es la primera pieza en los *Rerum vulgarium fragmenta*, donde el poeta-narrador se convierte en laurel. Este cambio de figuras simboliza la transición del amante al amado, igual que Petrarca declara en su *Triumphus Cupidinis*: “so in qual guisa / l’amante ne l’amato si transforme” [yo sé en qué modo / quien ama se transforma en el amado] (*TC* III, vv. 161-162). Según dilucida Santagata, la transmutación del amante, en este caso, no refleja la frustración del deseo, sino que trata de destacar el estado del sí “totalmente identificato nell’oggetto d’amore” [totalmente identificado con el objeto de amor] y “spossessato della propria identità” [desposeído de la propia identidad]²⁰. La misma expresión se ve en otra pieza, donde el poeta coteja su transfiguración en la señora con la petrificación de su propio interior:

Et s’io non posso transformarmi in lei
piú ch’i’ mi sia (non ch’a mercé mi vaglia),
di qual petra piú rigida si ’ntaglia
pensoso ne la vista oggi sarei...

(*Rima LI*, vv. 5-8)

[Y si no puedo transformarme en ella / aún más de lo que estoy (sin que me valga), / de la piedra más dura que se talla / pensativo mi imagen hoy sería...]

¹⁹ Fuente de la imagen: <http://nyasvartafanor-sistaupplagan.blogspot.com.es/2011/10/francesco-petrarca-canzoniere-cccxxi.html> (“Francesco Petrarca: *Canzoniere* (CCCXXI)”, *Nya Svarta Fantor / Sista Upplagan*) [fecha de consulta: 25/ 10/2012].

²⁰ Véase la nota textual de Marco Santagata, en Francesco Petrarca, *Canzoniere*, cit., pp. 108-109.

En segundo lugar, el deseo del amor sensual que acicatea al alma del hombre es como el hecho de Faetón, quien intentó conducir el carro del sol, volando en los cielos, e arrojándose al sol. Como no fue capaz de gobernar los caballos alados, y los dejó sueltos de las riendas, al final se cayó junto con el carro en el río Erídano, y falleció. Su amigo Cigno, que era también pariente por la sangre de su madre, se quejaba de su muerte, y cantaba las elegías dolorosas en las riberas del río, donde perdió el amor. A medida que mostraba sus lamentos desgarradores y melancólicos, se iba transformando en una “noua avis” [ave desconocida], el cisne²¹. He aquí la expresión lírica que Petrarca expone en su canción reflexiva:

Né meno anchor m'agghiaccia
l'esser coverto poi di bianche piume
allor che folminato et morto giacque
il mio sperar che tropp'alto montava:
ché perch'io non sapea dove né quando
me 'l ritrovasse, solo lagrimando
là 've tolto mi fu, di e nocte andava,
ricercando dallato, et dentro a l'acque;
et già mai poi la mia lingua non tacque
mentre poteo del suo cader maligno:
ond'io presi col suon color d'un cigno.

(*Rima XXIII*, vv. 50-60)

[Y no me hielaba menos / quedar de blancas plumas recubierto, / cuando muerta yacía, fulminada, / mi esperanza que tanto hubo subido; / porque ignorando en dónde la hallaría, / llorando noche y día, solitario, / donde me fue quitada la buscaba / por dentro de las aguas y por fuera; / y ya nunca calló después mi lengua / aquel caer maligno mientras pudo, / y el color con el son tomé del cisne.]

Atendiendo a la opinión de Diel sobre el simbolismo mitológico, el caballo es un signo de la impetuosidad de los deseos, refiriéndose a los deseos indomables, y con un sentido alusivo a la imaginación perversa. De lo contrario, el caballo que goza de las alas y vuela, comprende un sentido simbólico de la sublimación de los deseos. De modo que, si Faetón quisiera conducir el carro del sol-espíritu, debería

²¹ En cuanto a los mitos de Faetón y Cigno, véanse los relatos ovidianos, Libro II, vv. 150-328 y 367-380, en *Metamorfosis*, tomo I, cit., pp. 50-58 y 60.

aprender cómo gobernar los animales que propulsan el recorrido. Es decir que, el auriga habría de hacer ascender su deseo del interior. Pero no lo hizo así, sino que lo arraigó en el aspecto sensorial, y resultó que sufrió la luz iluminadora que Zeus, emblema del espíritu superior, lanzaba al culpable, y se volvió desesperado. Aún más, por causa de la insensatez, la exaltación de la cualidad espiritual se convirtió inmediatamente en un castigo²².

Por otro lado, Cigno, encarnación del amante mundano, testimonia la subida del deseo no depurado, y también la caída de sí a causa de que se da rienda suelta a la intemperancia. Frente a la desaparición de la esperanza, el amante no hace más que llorar lúgubre y quejumbroso, igual que el cisne mitológico. En tanto que “solo lagrimando / là 've tolto mi fu, di e nocte andava” [llorando noche y día, solitario, / donde me fue quitada] (*Ibid.*, vv. 55-56), buscaba en las verdes riberas y el caudal del Erídano las cenizas del amor quemado por los rayos ardientes que irradiaba el sol, estaba perdiendo su propia alma. El mismo estado se refleja en otra pieza del poeta, donde el amante, impulsado por su deseo sensual, alaba incesantemente al amor-enemigo, sin tener conciencia de lo que está diciendo, ni tener capacidad de detenerse. Este comportamiento es idéntico al de los niños que siguen puramente sus deseos primitivos, balbuceando:

Come fanciul ch'a pena
volge la lingua et snoda,
che dir non sa, ma 'l piú tacer gli è noia,
così 'l desir mi mena
a dir, et vo' che m'oda
la dolce mia nemica anzi ch'io moia.

(*Rima CXXV*, vv. 40-45)

[Como niño que apenas / desanuda su lengua, / y hablar no sabe, mas callar no puede, / así el deseo me lleva / a hablar, y a que me escuche / antes de que me muera mi enemiga.]

²² Véanse las explicaciones detalladas de Paul Diel, en *op. cit.*, pp. 71-72. Los elementos del auriga, el carro y los caballos nos evocan al mito connotativo que Platón expone en su *Fedro* (253^c-254^e). El filósofo supone que el conjunto del carro simboliza el alma humana. Mientras que el auriga connota la razón que controla los deseos, los caballos (uno dócil y otro rebelde) representan respectivamente la fuerza continente y la pasional-impulsiva de nuestros deseos. Cfr. asimismo la parte introductoria del presente capítulo, *supra*, pp. 10-11.

Los cantos del cisne quieren decir los elocuentes juramentos del amante²³. Desde el punto de vista mitológico, el cisne es el inseparable compañero de Apolo-Helios, dios del sol. A pesar de no representar directamente a él, el cisne lo transporta y lo glorifica cantando. En su canto, se comprende una “fuerza divina que cada primavera devuelve a la tierra la pura luz solar y la dulzura, y que por otra parte trae a la mente, al alma del hombre, el don divino de la luz intelectual”²⁴. Mientras que el dios del sol, Apolo, representa la iluminación desengañadora en el mito de Faetón y Cigno, Laura se refiere a la esperanza en los verso de Petrarca²⁵. Por lo tanto, el cisne, que es el trasunto del amante, deambula por las riberas del río, cantando en espera de la piedad de la señora de la que está enamorado:

Così lungo l'amate rive andai,
che volendo parlar, cantava sempre
mercé chimando con estrania voce;
né mai in sí dolci o in sí soavi tempre
risonar seppi gli amorosi guai,
che 'l cor s'umiliasse aspro et feroce.

(*Rima XXIII*, vv. 61-66)

[Andaba así por la querida orilla, / cantando siempre cuando hablar quería, / piedad pidiendo con extrañas voces; / y nunca con tan dulce y suave timbre / supe cantar los amorosos ayes / que al duro corazón humilde hicieran.]

En tercer lugar, el poeta utiliza la metamorfosis de Bato para hacer alusión al amante que, seducido por los objetos en el mundo de las materias, pierde el juicio en su alma, y se convierte en una mera envoltura física, la cual goza nada más que de las facultades de vivir y sentir, tal como la dura piedra en la leyenda:

²³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 307.

²⁴ Louis Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, tomo II, p. 539. Véanse asimismo los estudios iconográficos del mismo erudito en *Ibid.*, pp 537-540.

²⁵ Con respecto a la comparación, por medio de la función del sol, entre Cristo y Apolo en la Edad Media, así como el vínculo entre éste y Laura, véanse las explicaciones de Marjorie O'Rourke Boyle, “Hail, True Apollo!”, en *Petrarch's Genius. Penitimento and Prophecy*, Los Angeles, Berkeley (EE. UU.) y Oxford (Reino Unido), University of California, 1991, pp. 11-43; especialmente, pp. 36-40.

Questa che col mirar gli animi fura,
m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano,
dicendo a me: Di ciò non far parola.
Poi la rividi in altro habito sola,
tal ch'i' non la conobbi, oh senso humano,
anzi le dissi 'l ver pien di paura;
ed ella ne l'usata sua figura
tosto tornando, fecemi, oimè lasso,
d'un quasi vivo et sbigottito sasso.

Ella parlava sí turbata in vista,
che tremar mi fea dentro a quella petra,
udendo: I' non son forse chi tu credi.

(*Ibid.*, vv. 72-83)

[Ésta, cuyo mirar roba las almas, / cogió mi corazón entre sus manos / diciéndome: «No digas nada de esto.» / Después la vi tornarse de otra forma, / que no la conocí, ¡oh mente humana!, / mas la verdad le dije temeroso; / y rápida, volviendo a su figura, / ay, mísero de mí, dejóme hecho / casi una viva y asustada piedra. / Ella hablaba en su aspecto tan turbada, / que yo temblaba dentro de la piedra, / cuando escuché: «Quizás no sea quien piensas.»]

Dado a los beneficios irreales, que consistían en premio de una pareja de vacunos, el custodio de los rebaños de afamadas yeguas traicionó su compromiso que había contraído con Mercurio, el hijo y mensajero de Zeus. Y como resultado tanto de la infidelidad como de la seducción de objetos materiales, el pretendiente se petrificó. Siendo pregonero de la divinidad, Mercurio es idéntico a la señora virtuosa en los versos de Petrarca, gozando de un sentido alegórico de la Belleza y el Bien, que se encuentran en el mundo superior. Se disfraza y ofrece beneficios, con el fin de tentar la voluntad del avariento y vulgar campesino, Bato.

Laura, que según el poeta es “altro habito sola, / tal ch'i' non la conobbi” [otra forma, / que no la conocí] (*Ibid.*, vv. 75-76), encarna la hermosura perfecta de este mundo, y prueba al amante para ver si está pura su alma. Cuando ésta se inclina a la hermosura física (la seducción de los objetos materiales), se alejará de su razón espiritual, en la cual se halla el retrato divino de Dios. Y al mismo tiempo, no verá la figura real de la belleza, tal y como Laura amonesta al poeta-amante en la *Rima XXIII*: “I' non son forse chi tu credi” [«Quizás no sea quien piensas»] (*Ibid.*, v. 83). El amante se ha servido de la imagen ficticia para engañar la razón en el alma, y ha

usado la belleza del plano material-físico para sentirse satisfecho en su búsqueda de la belleza espiritual, o sea, la bondad del plano superior. De modo que la razón, que antes asumía la función gobernadora en el alma, será substituida por el deseo, el cual se confina inmediatamente al mundo sensible de las materias. En efecto, el hecho se corresponde con lo que Mercurio reprocha, con un tono enfático, a Bato: “me mihi, perfide, prodís? / Me mihi prodís?” [¿Me traicionas a mí en beneficio mío, pérfido? ¿A mí me traicionas en beneficio mío?]²⁶.

En el *Fedón*, por medio del diálogo entre Sócrates y Cebes, Platón opina sobre lo gravoso y lo restrictivo del cuerpo con respecto al alma: “eso es embarazoso, pesado, terrestre y visible. Así que el alma, al retenerlo, se hace pesada y es arrastrada de nuevo hacia el terreno visible” (81^c)²⁷. En coincidencia con la doctrina platónica, Petrarca, al hacer préstamo ideológico de la Biblia, refleja la misma concepción de que “Corpus, quod corrumpitur, aggravat animam, et deprimit terrena inhabitatio sensum multa cogitantem” [El cuerpo, corruptible, oprime el alma, y la morada terrenal debilita el juicio disperso en multitud de pensamientos diferentes]²⁸. El filósofo, comprometido a cuestiones morales y cognoscitivas, trata el tema espiritual desde el punto de vista metafísico, y supone que, una vez la razón contaminada de las impuras cosas materiales, el alma, que era pulcra y nítida en los comienzos, se contagiará de ellas, y sufrirá deformaciones. Por otro lado, basado en la expresión artística, el poeta muestra que, si el hombre acepta sin resistencia las seducciones del mundo exterior, su alma empieza a pervertirse, y mientras tanto su apariencia física viene a transformarse. Pese a que los dos adopten distintas perspectivas para tratar la cuestión espiritual, están acordes en poner de relieve la independencia, la libertad y la pureza del alma humana.

²⁶ Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, tomo I, cit., p. 74 (Libro II, vv. 704-705).

²⁷ Platón, *Diálogos III...*, cit., p. 72.

²⁸ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 168 y 169. De hecho, Petrarca ha citado el texto bíblico de San Agustín (*De civitate Dei*, XIV, 3), en lugar de averiguar el origen del fragmento en la Sagrada Escritura. Así que el propio poeta, igual que el obispo de Hipona, se ha confundido de que la idea de la opresión corporal sobre el alma proviniera de las palabras del Apóstol; a saber, que se derivara de las *Epístolas paulinas*. Pero, a juzgar por los eruditos, se encuentra el origen esencial de la doctrina en la *Sabiduría*, 9, 15. Cfr. Rossend Arqués Corminas, nota textual a *Mi secreto...*, cit., p. 169.

Aparte de presentar los mitos clásicos de Dafne y Apolo, Faetón y Cigno, Bato y Mercurio, Petrarca en su *Rima XXIII* expone otro síntoma del alma degradada a través del personaje trágico de Eco. Según la mitología grecorromana, fue la ninfa que se enamoró en vano de Narciso, el cual sólo contemplaba y amaba a sí mismo. En contraposición al hombre presuntuoso y ególatra, Eco representa el alma que se pierde en sí, descartando el propio raciocinio; o sea, que tiene la conciencia inerte. No goza ni de la autoestima, ni de la autoridad por sí misma, sino que, como actos involuntarios, sigue lo que han dicho otros, conforme a los versos de Ovidio: “quae nec reticere loquenti / nec prius ipsa loqui didicit, rosonabilis Echo” [la que no ha aprendido ni a callar cuando se le habla ni a hablar ella la primera, Eco, la resonadora]²⁹. Envuelta en el cepo del amor, la ninfa sufría tormentos interiores, y en la figura externa surgieron evidentes cambios. Se iba enflaqueciendo y debilitando, hasta que le quedaron sólo los huesos y la voz. Aún más, los huesos se volvieron en piedra; la voz, en resonancia de palabras ajenas. Expongo aquí, de forma paralela, los versos del maestro romano y los de Petrarca:

... tenuant uigile corpus miserabile curae,
adducitque cutem macies, et in aëra sucus
corporis omnis abit; uox tantum atque ossa supersunt:
uox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram.

(*Metamorfosis*, II, vv. 596-599)³⁰

[... sus insomnes inquietudes adelgazan su cuerpo desdichado, la demacración le arruga la piel y todo el jugo de su cuerpo se disipa en el aire. Sólo su voz y sus huesos subsisten; su voz perdura; los huesos dicen que revistieron la forma de una piedra.]

.....

Ma nulla à 'l mondo in ch'uom saggio si fide:
ch'ancor poi ripregando, i nervi et l'ossa
mi volse in dura selce; et così scossa
voce rimasi de l'antiche some,
chiamando Morte, et lei sola per nome.

(*Rima XXIII*, vv. 136-140)

²⁹ Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, tomo I, cit., p. 101 (Libro III, vv. 357-358).

³⁰ *Ibid.*, p. 103.

[Mas nada existe en que confíe el sabio, / que al requerirla luego, carne y huesos / me volvi6n en duro sílex, y arrancada / mi voz así del cuerpo iba llamando / a la Muerte, y nombrando sólo a ella.]

Eco repite incesantemente lo que habla el amante Narciso, igual que el petrificado Francesco no para de cantar a su amor por Laura. Tal conducta fomenta las chispas del deseo en el alma, hasta el punto de que el poeta anhela convertirse en una piedra muda y callada, con el fin de que la “anima triste” [infeliz alma] (*Rima XXXVII*, v. 11) no se someta más a los tormentos de amor:

Lasso, se ragionando si rinfresca
quel'ardente desio
che nacque il giorno ch'io
lassai di me la miglior parte a dietro,
et s'Amor se ne va per lungo oblio,
chi mi conduce a l'ésca,
onde 'l mio dolor cresca?
Et perché pria tacendo non m'impetro?

(*Ibid.*, vv. 49-56)

[Triste, si razonando se refresca / aquel deseo ardiente / que nació en ese día / en que dejé detrás mi mejor parte, / y si se pierde Amor por largo olvido, / ¿quién me conduce al cebo / donde mi pena crezca? / ¿Por qué callando no me vuelvo piedra?]

En el alma tan afligida como la de Eco, se refleja una grave enfermedad del amor no correspondido, donde no se hallan ni emociones placenteras, ni sentimientos de la felicidad, sino tristes lágrimas, lamentos y dolores. Al parecer, el amor se vuelve un pecado; y al mismo tiempo, el amante recibe el daño. Según el poeta exterioriza en un soneto:

s'aver altrui piú caro che se stesso;
se sospirar et lagrimar maisempre,
pascendosi di duol, d'ira et d'affanno;
s'arder da lunge et agghiacciar da presso
son le cagion' ch'amando i' mi distempre,
vostro, donna, 'l peccato, et mio fia 'l danno.

(*Rima CCXXIV*, vv. 9-14)

[si querer más a alguien que a uno mismo; / si estar llorando y suspirando siempre, / con ira y con dolor alimentado; / si arder de lejos y de cerca he-

larse / son causas de que amando me destruya, / el pecado sea vuestro, y
mío el daño.]

Mientras que el alma dolorosa se encierra en la envoltura del cuerpo tan dura como piedra, el raciocinio se oprime, y el cuerpo pierde la libertad de movimiento. El estado se refleja metafóricamente por Platón en la *República* con el mito de los esclavos que viven en la cueva desde la niñez. Les atan en las piernas y los cuellos, de manera que no son capaces de mover el cuerpo, ni volver la cabeza. Siempre se ponen detrás de los fuegos que iluminan en el oscuro ambiente, y sólo pueden ver las imágenes que se proyectan en una tela delante de ellos. De hecho, éstas que se presentan ante sus ojos no son figuras verdaderas, sino que consisten en sombras de los objetos artificiales transportados. Si alguien les revelara la situación real, no la creerían, porque nacieron prisioneros y ofuscados en la cueva. Y si les forzara a mirar hacia atrás, donde se localiza la luz misma, le dolerían los ojos e intentarían sortearla, volviéndose hacia esas imágenes que podían percibir (VII, 514^a-515^e)³¹. La idéntica concepción se expone en los versos de Petrarca:

Spirto doglioso errante (mi rimembra)
per spelunche deserte et pellegrine,
piansi molt'anni il mio sfrenato ardire:
et anchor poi trovai di quel mal fine,
et ritornai ne le terrene membra,
credo per piú dolore ivi sentire.

(*Rima XXIII*, vv. 141-146)

[Como doliente espíritu (recuerdo) / por cavernas extrañas y desiertas, / que lloré muchos años mi osadía; / pero el fin de este mal encontré luego, / y retorné a mis miembros terrenales, / quizás para sentir aún más dolores.]

La envoltura donde el alma se encuentra petrificada es igual que la cueva mítica de Platón. El alma afligida y errante, que pasaba varios años llorando en las cavernas desiertas, se lamentaba del mal, acarreado por su propio deseo, y de la fantasía de la belleza que había visto en la oscuridad. Después de tantos años de sufrimientos interiores, aunque el cuerpo transfigurado se vuelve en carne y hueso, el alma por

³¹ Cfr. Platón, *Diálogos IV...*, cit., pp. 343-345.

causa de no haber sido entrenada de modo racional, repetirá la misma desviación sensual, y sentirá aún más doliente. La situación sucede igualmente a los esclavos en la obra de Platón. Cuando se les obliga a ponerse cara a cara con los fuegos que dan la luz, y sin ofrecerles ningún proceso de adaptación con el que se ajusten a la iluminación, sus ojos no estarán dispuestos para ver la verdad (el origen de la luz), y percibirán nada más que sufrimientos dolorosos. O dicho en palabras del filósofo en su *República*, el esclavo apenas preparado “se irritaría por ser arrastrado y, tras llegar a la luz, tendría los ojos llenos de fulgores que le impedirían ver uno solo de los objetos que ahora decimos que son los verdaderos” (516^a). Y asimismo, esto se corresponde con la concepción de las almas vagantes como “fantasmas sombríos” que Platón supone en su otro tratado, *Fedón*: “éstas no son en modo alguno las de los buenos, sino las de los malos, las que están forzadas a vagar en pago de la pena de su anterior crianza, que fue mala. Y vagan errantes hasta que por el anhelo de lo que las acompaña como un lastre, lo corpóreo, de nuevo quedan ligadas a un cuerpo” (81^{d-e})³².

Plotino añade que “la acción surge por mor de la contemplación y del objeto de la contemplación, de suerte que el fin aun de los que practican la acción es la contemplación. Diríase que tratan de apresar mediante un rodeo lo que no pudieron captar derechamente” (III, 8, 6, 1-4), y “en los hombres de acción, el alma trata de ajustar lo que posee con las cosas externas” (III, 8, 6, 30-31). Es el mecanismo que hace funcionar el Alma prototípica; o sea, el alma del universo, la cual consiste en caracteres perfectos, cabales y autosuficientes. Cuando nuestra alma se concuerde con aquélla, estará “hecha perfecta ella misma”, y “entonces también ella, como la del universo, congobernará el universo con facilidad” (IV, 8, 2, 20-23). Por lo tanto, el sabio prudente de alma perfecta levantará su mirada al Uno del mundo del más allá, al origen de la razón, donde se constituye el “camino de la unidad y de la serenidad, no sólo de lo exterior, sino aun de la serenidad consigo mismo. Y todo le es

³² Los dos fragmentos del pensamiento platónico son tomados respectivamente de Platón, *Diálogos IV...*, cit., p. 345; y *Diálogos III...*, cit., p. 73.

interior” (III, 8, 6, 39-41). En contraposición al hombre perfecto, el necio de alma perversa enfocará su visión en el mundo de las materias, donde se hallan las cosas variables. De manera que su alma se limita al cuerpo físico y, al mismo tiempo, los sentimientos sensoriales predominan el alma, desgastando el raciocinio, donde se localiza la divinidad espiritual, procedente de Dios. Entiéndase por ello que,

Entonces es cuando le sobreviene al alma la llamada «pérdida de alas» y su encadenamiento en las cadenas del cuerpo tras verse privada de la indemnidad de que gozaba junto al Alma total mientras gobernaba la región superior; y esa indemnidad anterior, cuando el alma se remontaba, era para ella enteramente mejor. Una vez caída queda, pues, prisionera, ocupada en sus cadenas y actuando con la sensación a causa de que al principio se ve impedida de actuar con la inteligencia. Y se dice que está «sepultada» y que está «en una cueva», pero que si retorna a la intelección se va desligando de las ataduras y ascendiendo cuando toma de la reminiscencia el punto de arranque para contemplar los Seres (IV, 8, 4, 28-31)³³.

Cuando el deseo destrona la razón y ésta se desvaloriza, el alma no sólo pierde su atributo de la movilidad, y se aprisiona en el cuerpo físico, sino que se convierte en la víctima de su propio deseo que viene de los sentimientos sensuales. Petrarca emplea la historia mitológica que sucede a Acteón y Diana, para reflejar esta idea. El cazador de los ciervos (el amante), al ver a la hermosa diosa Diana, “quella fera bella et cruda / in una fonte ignuda” [aquella bella fiera, / desnuda en una fuente] (*Rima XXIII*, vv. 149-150), concibió pasiones en su interior, y fue castigado por la deidad virgen. Ella le echó agua mágica de la fuente donde se bañaba, y el amante se metamorfoseó en seguida en ciervo, de ahí que huyera de la persecución de sus propios perros de caza:

Io, perché d'altra vista non m'appago,
stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna;
et per farne vendetta, o per celarse,
l'acqua nel viso co le man' mi sparse.

³³ Los textos que cito en el presente párrafo son tomados y sintetizados de Plotino, *Enéadas*, tomo II (Libros III-IV), cit., pp. 237, 239, 515 y 517. Y con respecto a lo perfecto, cabal y autosuficiente del Alma universal, véanse también las declaraciones de Platón en *Timeo* (33^d y 92^c), de las que Plotino hace préstamo en sus *Enéadas*, Libros III (2, 3, 21-22) y IV (8, 2, 15-16). Cfr. la nota textual de Jesús Igal a la obra plotiniana, en *Ibid.*, p. 514.

Vero dirò (forse e' parrà menzogna)
ch'i' sentí' trarmi de la propria imago,
et in un cervo solitario et vago
di selva ratto mi trasformo:
et anchor de' miei can' fuggo lo stormo.

(*Rima XXIII*, vv. 152-160)

[Yo, que de otra visión no me contento, / tan fija la miré que avergonzada, / o bien por ocultarse o por vengarse, / me arrojó con su mano agua a la cara. / Quizás no lo parezca, pero es cierto, / que yo sentí cambiar mi propia imagen, / y en figura de ciervo errante y solo / de selva en selva me transformo pronto, / y de mis perros huyo todavía.]

En el mito, los ciervos alegorizan los deseos del mundo exterior, sobre todo los del amor pasional (cfr. también *infra*, pp. 222-225). Al principio, Acteón era cazador que trataba de atraparlos; pero, censurado por Diana con las aguas de función depuradora, se reveló su fisonomía original: la sensualidad. De ahí que se convirtiera en la víctima de su propio anhelo irracional. En un madrigal, donde se presenta el mismo cuento, el poeta proclama francamente la seducción que el cuerpo desnudo provocará en el amante, y el tormento que causará a su interior: “tal che mi fece, or quand’egli arde ’l cielo, / tuto tremar d’un amoroso gielo” [de tal modo que, estando el cielo en llamas, / me hizo temblar de un amoroso hielo] (*Rima LII*, vv. 7-8). A juzgar por Santagata, es un hecho de “sottolineare l’identificazione dell’amante con l’oggetto amato” [subrayar la identificación del amante con el objeto amado]³⁴. De hecho, en el arte convencional, los sabuesos son fieles a su dueño cazador-amante, constituyen su portavoz, y aún visualizan su caza en el campo de la sensualidad³⁵. Por otro lado, atendiendo al mismo estudioso, en la poesía de Petrarca, los perros que nunca dejan de perseguir al ciervo encarnado por el amante, “simboliggiano i

³⁴ Marco Santagata, nota textual en su edición comentada del *Canzoniere*, cit. p. 217.

³⁵ Según observa Michael Camille en un tapiz que fue elaborado en Francia o en el sur de los Países Bajos aproximadamente en el siglo XV, los animales de tamaño pequeño y con pelos, tales como los perros que son reconocidos asimismo por mascotas del amante, deben de ser los signos comunes de la sexualidad masculina. En especial, cuando se arrojan a la señora de la que se enamora el amante, se refieren a las relaciones corporales entre los enamorados. El historiador expone una canción que se tituló *L’amoureuse prise* [*La toma amorosa*], hecha por Jean Acart de Hesdin en 1332, con el fin de apoyar su idea iconográfica. En la obra, el narrador es perseguido por cuatro mujeres, las cuales son disfrazadas de perros, y alegorizan respectivamente el “Placer”, la “Voluntad”, el “Pensamiento” y la “Esperanza”. Y cuando se enamora el amante-narrador, se convierte en el cazador y, a su vez, en el objeto de ser cazado de su amor. Véanse los análisis explícitos de Michael Camille, “Love’s Signs”, en *op. cit.*, pp. 94-96 y 101-102.

rimorsi che tuttora ('anchor') lo tormentano” [simbolizan los remordimientos que aún hoy (todavía) le atormentan]³⁶. De esta expresión poética, nos evoca el cuento de Nastagio degli Onesti, que se muestra en el *Decamerón* (cfr. Figs. 7 y 8).

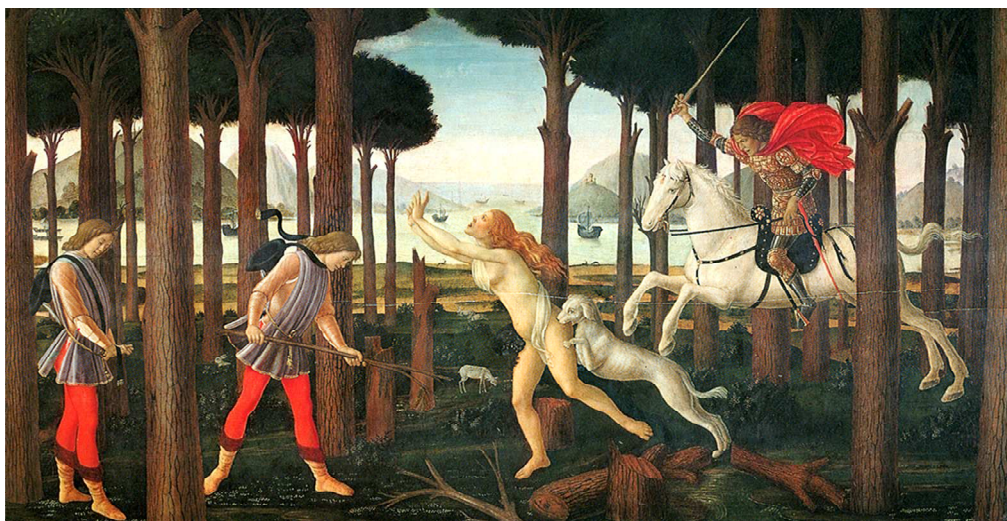


Fig. 7. Sandro Botticelli, Encuentro en el pinar de Nastagio degli Onesti con el jinete y los mastines (detalle, 1482-1483), *témpera en panel, conservado actualmente en el Museo del Prado, Madrid.*



Fig. 8. Sandro Botticelli, La persecución infernal (detalle, 1482-1483), *témpera en panel, conservado actualmente en el Museo del Prado, Madrid*³⁷.

³⁶ Marco Santagata, nota textual a la *Rima XXIII*, en su edición del *Canzoniere*, cit. p. 122.

³⁷ Fuente de imágenes: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/6nastagi/index.html> ("The Story of Nastagio degli Onesti", *Web Gallery of Art*) [fecha de consulta: 06/06/2012].

En una ocasión inesperada, el protagonista Nastaglio, que ha sido arrebatado muchas veces por el amor, entró en el pinar, y vió el espectro de su paisano Guido degli Anastagi, quien, decepcionado por el amor no correspondido, se suicidó con la espada en mano. Después de su muerte, el alma fue condenada a la reclusión en el infierno, y sin poder encarnarse en otro cuerpo. Aún más, a instancias y justicia de Dios, el alma insensata y perversa que ha sido controlada por el deseo, debería castigarse y desgarrarse por el amor, o sea, el deseo en sí: todos los viernes monta su caballo, lanzándose a la caza de la señora que amaba con locura cuando él vivía, la mata con el estoque con el que se quitó la vida el propio joven, y luego le saca el corazón y las demás tripas de alrededor, arrojándolos a los hambrientos mastines, los cuales de inmediato se lo comen³⁸.

Efectivamente, en las imágenes fantásticas de Guido, se proyecta la búsqueda interior del amante: la dama se refiere al amor o a la belleza sensual; los perros, al anhelo apasionado; y entretanto el jinete, a la fuerza impulsora del deseo. Cuando el jinete alcanza a la mujer que adoraba y, con el estoque le extrae el corazón para que los perros de caza lo coman, se refleja visualmente el hecho de que el amante, basado en la sensualidad, se pone en búsqueda del amor, con el fin de que su alma se sienta satisfecha. En el mundo real, el jinete-amante es idéntico a la mujer, que se somete incesantemente al perseguimiento del propio amante en su fantasía. De hecho, el autor utiliza una simple frase para que la identidad del amante se enlace estrechamente a su objeto de amor: “un día, con ese mismo estoque que ves en mi mano, me maté desesperado”³⁹. Guido se envuelve en las seducciones del amor, y no es capaz de liberarse de los sentimientos profanos que se depositan en el deseo de las materias, así que se suicida, y al final, igual que la pobre joven perseguida y asesinada en el pinar, se convierte en la víctima del amor durante su búsqueda de la sensualidad. Tal perversión se corresponde con la idea que Ovidio declara en su muestra de la metamorfosis que ocurre a Acteón: “alienaque cornua fronti / addita

³⁸ Cfr. la Quinta jornada, novela octava, de Giovanni Boccaccio, en *op. cit.*, pp. 501-507.

³⁹ *Ibid.*, p. 504.

uosque, canes satiatæ sanguine erili” [unos cuernos postizos añadidos a su frente, y también vosotros, perros que os saciasteis de la sangre de vuestro dueño]⁴⁰. Y en un soneto de Petrarca, se reflejan con aún más profundidad los asaltos del amor y la ceñidura que el amor acarrea al interior del amante. El poeta se sirve del “cervo ferito” [ciervo herido] para metaforizar el estado que se halla:

I dolci colli ov’io lasciai me stesso,
partendo onde partir già mai non posso,
mi vanno innanzi, et èmmi ognor adosso
quel caro peso ch’Amor m’à commesso.

Meco di me mi meraviglio spesso,
ch’i’ pur vo sempre, et non son anchor mosso
dal bel giogo piú volte indarno scosso,
ma com piú me n’allungo, et piú m’appresso.

Et qual cervo ferito di saetta,
col ferro avelenato dentr’al fianco,
fugge, et piú duolsi quanto piú s’affretta,

tal io, con quello stral dal lato manco,
che mi consuma, et parte mi diletta,
di duol mi struggo, et di fuggir mi stanco.

(*Rima CCIX*, vv. 1-14)

[Los dulces cerros donde a mí he dejado, / al partir sin que pueda de ellosirme, / delante van, y siempre llevo encima / aquel peso que Amor me encomendara. / A menudo me asombro de mí mismo, / que siempre avanzo, y aún no me he movido / del yugo que quitarme quise en vano, / y cuanto más me alejo, más me acerco. / E igual que un ciervo herido de saeta, / con hierro envenenado en el costado, / huye, sufriendo más cuanto más corre, / así yo, con el dardo al lado izquierdo, / que a la vez me consume y me de-leita, / de dolor me deshago mientras huyo.]

Se presenta la imagen de que el alma está perjudicada por el amor, tal y como un ciervo corre con la herida cerca de su corazón, causada por un dardo venenoso. Por un lado, el veneno le transmite estímulo, fomentándole la corrida; por otro, el factor pernicioso circula en su cuerpo, haciéndole sentir afligimientos dolorosos, y aún más, sometiéndole en el estado moribundo. Igual expresión se deja ver en otro poema del propio poeta: “per quel ch’io sento al cor gir fra le vene / dolce veneno, Amor, mia vita è corsa” [por el dulce veneno que en mi pecho / yo siento, Amor, mi

⁴⁰ Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, tomo I, cit., p. 92 (Libro III, vv. 139-140).

vida está acabada] (*Rima XLII*, vv. 7-8). El “cervo ferito” corre y trata de liberarse del dardo que le causa el sufrimiento en el cuerpo, pero el resultado es contrario a lo que esperaba. Cuanto más rápido corre, más se acerca a la muerte; según dice la segunda estrofa del soneto señalado: “dal bel giogo piú volte indarno scosso, / ma com piú me n’allungo, et piú m’appresso” [del yugo que quitarme quise en vano, / y cuanto más me alejo, más me acerco] (*Rima CCIX*, vv. 7-8). Esto es parecido a la situación donde se hallan los amantes en el desfile del sensualista dios Cupido: “le fatiche lor vidi, e i lor frutti” [sus fatigas vi, como sus frutos] (*Triumphus Cupidinis* IV, v. 7). Y mientras tanto, el poeta, siguiéndolos como un miembro de “l’amorosa greggia” [la amorosa grey] (*Ibid.*, v. 9), considera que él mismo está “più salvatico che i cervi” [más salvaje que los ciervos] (*Ibid.*, v. 4). Estos sentimientos son tanto mortificadores como paradójicos, que el amante quiere desligarse de sus ataduras. Por consiguiente, en la obra espiritual, tenemos en cuenta una propuesta debida a la liberación de tal apuro amoroso. Petrarca, por boca de Agustín y con préstamos conceptuales de los filósofos grecorromanos, proclama:

Quia malum suum circumferenti Iocorum mutatio laborem cumulat, non tribuit sanitatem. Potest ergo tibi non improprie dici, quod adolescenti cuidam, qui peregrinationem nil sibi profuisse querebatur, respondit Socrates: «Te cum enim» inquit «peregrinabarís». Tibi quidem in primis sequestranda vetus hec curarum sarcina et preparandus est animus; tum denique fugiendum. Hoc enim non in corporibus modo sed in animis quoque compertum est; quod nisi in patiente disposito virtus est agentis inefficax. [...] Non desinam Flacco teste uti:

... ratio —inquit— et prudentia curas
non lucus effusi late maris arbiter aufert,

Et vere sic est. Ibis enim spe plenus et desiderio revertendi, omnes animi laqueos tecum trahens. Ubicumque fueris, quocumque te verteris, relicté vultum et verba contemplaberis et, quod est amantum infame privilegium, illam absentem absens audies et videbis⁴¹.

⁴¹ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 342-345. En cuanto a las palabras que Petrarca cita de los autores clásicos, conforme a Rossend Arqués Corominas, son de Séneca, en *Epistulae morales ad Lucilium* (CIV, 7; XXVIII, 2), y de Horacio, en *Epistularium* (I, 11, 25-26). Y la última parte sobre la presencia continua y obsesiva de la amada, que se expone en el presente texto citado, consiste en un tema bien tratado a lo largo de los versos cancioneriles de Petrarca, por ejemplo, en sus *Rimas* XXX (vv. 5-6), LXVII (vv. 1-4), CXXIX (vv. 17-18; 27-28), CXXX (vv. 9-11), CLXXVI (vv. 9-14). Véanse las notas textuales del propio estudioso en su edición bilingüe de *Mi secreto...*, cit., pp. 343 y 345.

[Porque, a quien lleva sus males consigo, el cambio de lugar le acrecienta el dolor, no le proporciona la salud. A ti se te podría decir, pues, y no sin razón, lo que Sócrates respondió a un adolescente que se quejaba de que no le había sido provechoso el viaje: «Porque —dijo— viajabas contigo mismo». Lo primero es desprenderse del viejo lastre de preocupaciones y preparar tu espíritu; sólo entonces podrás huir. En efecto, está comprobado, no sólo en relación al cuerpo, sino también al alma, que, si el paciente no está bien dispuesto, la virtud del agente es ineficaz. {...} No dejaré de utilizar el testimonio de Flaco:

*... la razón —dice— y la prudencia quitan las cuitas,
no el mirador que domina un ancho mar.*

Y es verdad. Partirás lleno de esperanza y con el deseo de volver, arrastrando contigo todas las ataduras de tu espíritu. Estés donde estés, vayas a donde vayas, tendrás en la mente el rostro y las palabras que has dejado y, lo que es un triste privilegio de los amantes, ausente tú, la escucharás y la verás ausente.]

El poeta atiende a la libertad espiritual, y en muchas piezas de su elaboración poética refleja la paralización corporal y la pérdida del atributo deslizable del alma, en la condición de que el raciocinio se debilita, y el deseo predomina en el interior del amante. Según esclarece Ovidio, citando el pensamiento de Pitágoras: “Omnia mutantur, nihil interit: errat et illinc / huc uenit, hinc illud ...” [Todo cambia, nada desaparece: el espíritu va errante y pasa de allí para acá y de aquí para allá ...]⁴². En la *Rima XXIII*, Petrarca no trata de ostentar su talento artístico en el dibujo de los cambios físicos de la humanidad, sino que emplea los signos simbólicos los cuales desempeñan el papel de “vehículos de la comunicación” en la creación artística⁴³, con el fin de transmitir la íntima relación entre el cuerpo y el alma. Mientras que el primero se considera como la envoltura corruptible, perteneciente al terreno peso, oprimiendo el alma, ésta se atribuye a una de las sustancias celestes, que goza de movilidad y la ligereza en su naturaleza primitiva. Una vez que el amante deposite su alma en la esperanza de obtener las cosas del mundo material, cuyos caracteres son idénticos al cuerpo físico, “Conglobantur siquidem species innumere et imagines rerum visibilium, que corporeis introgresse sensibus, postquam singulariter ad-

⁴² Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, tomo III (Libros XI-XV), edición bilingüe, traducción por Antonio Ruiz de Elvira, texto, notas e índices de nombres por Bartolomé Segura Ramos, 4ª ed., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, p. 172 (Libro XV, vv. 165-166).

⁴³ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, trad. Luisa Josefina Hernández, 11ª reimpresión, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 216.

misse sunt, catervatim in anime penetralibus densantur; eamque, nec ad id genitam nec tam multorum difformuimque capacem, pregravant atque confundunt” [Así se acumulan apariencias innumerables e imágenes de cosas visibles que, penetrando a través de los sentidos corporales, tras ser recibidas una a una, se amontonan todas ellas en las profundidades del alma; y ésta, que no ha sido creada para ello ni es capaz de contener tantos y tan deformes elementos, se agobia y confunde]⁴⁴. Por lo tanto, el alma se queda aprisionada en el cuerpo, reflejando su estado perverso en los cambios visibles del cuerpo, según Ovidio declara en sus *Metamorphoseon*: “animam sic semper eandem / esse sed in uaris doceo migrare figuras” [el alma es siempre la misma pero emigra a diferentes apariencias]⁴⁵.

La ninfa Dafne se convierte en laurel; y Bato, en piedra. Sus transformaciones comprenden un sentido simbólico de que, cuando el cuerpo acepta sin resistencia las atracciones deseadas, se vuelve paralizado, y no es capaz de moverse, sino que deja llevarse por el mundo exterior. La concepción se corresponde con la idea que Platón dilucida en su *Fedón*: el alma, antes de gozar del saber, “está sencillamente encadenada y apresada dentro del cuerpo, y obligada a examinar la realidad a través de éste como a través de una prisión, y no ella por sí misma, sino dando vuelta en una total ignorancia [...], de tal modo que el propio encadenado puede ser colaborador de su estar aprisionado” (82^e)⁴⁶.

Eco alegoriza el alma que pierde la función del raciocinio. En ella, sólo queda la voz que, inspirada por el deseo afanado, canta y adora al amor irracionalmente. Cuando el objeto del amor desaparece, el alma enferma y no preparada a curarse, igual que Cigno, no sabe nada más que llorar a lágrima y cantar elegías en el lugar donde muere el amor, y al final se deforma físicamente por causa de la continua y excesiva tristeza. La materia consiste en la vanidad, mientras que en la verdad o la razón se localiza el ser auténtico, o bien, la existencia real. De modo que las almas

⁴⁴ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 168 y 169.

⁴⁵ Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, tomo III, cit., p. 92 (Libro XV, vv. 171-172).

⁴⁶ Platón, *Diálogos III...*, cit., p. 75.

dominadas por el deseo son como los esclavos que Platón supone para explicar su teoría de la caverna. Los esclavos limitan su visión en las sombras proyectadas por los fuegos a sus espaldas, y no pueden dar vuelta para mirar la luz de verdad, sino que sólo ven las imágenes ficticias que se presentan en la tela plana de enfrente. Y esto es el mundo de las materias.

El deseo apasionado impulsa al amante a la búsqueda de la ceguera irracional, y asimismo constituye el origen del perseguimiento espiritual. Según ocurre en el mito de Acteón, cuando el alma dirige la vista a las cosas del mundo de materias y no consigue satisfacer el deseo interior, ella percibirá graves arrebatos, tal como el ciervo herido por un dardo venenoso. En tanto que corre en busca de la esperanza del amor, el veneno se difunde aceleradamente; o mejor dicho, el mal del deseo se dilata en el interior del amante. Pese a que el alma perjudicada procura encontrar la ocasión y el método para descartar el dardo venenoso (el mal deseado), no llega a realizarlo. La causa consiste en que no sabe desprenderse del mal; esto es, “non esse sapientem” [no ser sabio]⁴⁷ para entender la libertad y la riqueza verdadera. La sabiduría consiste en el conocimiento de sí mismo, o sea, en la conciencia de la razón y la superioridad del ser humano de igual calidad a Dios. Aprovechando tales caracteres, el alma se sublima para conocer los objetos del plano metafísico y, aún más, para acceder al mundo espiritual, donde gobierna el Demiurgo. Atendiendo a la explicación de Gilson:

Más exactamente, la imagen divina en el hombre no es sólo, ni sobre todo, aquello en lo cual el hombre se asemeja efectivamente a Dios, sino la conciencia que el hombre adquiere de ser una imagen y el movimiento por el cual, trascendiéndose en cierto modo ella misma, el alma emplea esa similitud de hecho para alcanzar a Dios. “La imagen de Dios se encuentra en el alma —escribe Santo Tomás de Aquino—, en cuanto ella se dirige hacia Dios o su naturaleza le permite dirigirse hacia Él⁴⁸.”

⁴⁷ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 256 y 257

⁴⁸ Étienne Gilson, *El espíritu...*, cit., p. 217. La doctrina de Santo Tomás de Aquino es tomada de la *Summa Theologiae*, I, 93, 8 (con el título del capítulo: “La imagen de la divina Trinidad, ¿no está en el alma sólo en relación con su objeto, que es Dios?”).

Petrarca espera que la razón reivindique su puesto dominante en nuestro ser, y que el alma recupere su entramado primigenio e ideal: con la razón en la cabeza, la ira en el pecho, y el deseo bajo el diafragma⁴⁹. Mientras que se deja el deseo en la parte inferior como el factor menos valorizado, es necesario ubicar el raciocinio en la parte óptima como la substancia más importante del conjunto interior. Esto es, el “apex mentis” [cima del alma] según proclaman los agustinianos y, a su vez, la “aguda punta” conforme a San Francisco de Sales⁵⁰. El alma bien estructurada está dispuesta a llevar a cabo el proceso de la curación, para defender la salud de sí misma durante el trayecto de la elevación espiritual. Endiéndose por ello que el amante anhela un alma preparada, con el fin de dirigirse al camino “meditationibusque clarificis, quibus ad unum solum summumque lumen ascenditur” [de las claras meditaciones que permiten ascender a la única y suprema luz]⁵¹.

B. Alma como purgatorio

Desde el comienzo del desarrollo de la civilización europea, el hombre se ha considerado como un ser vicioso y corruptible. Según la tradición cristiana, dado que Adán y Eva fueron atraídos por los objetos bellos del mundo exterior y dominados por su propio deseo interior, los antecedentes del ser humano infringieron la orden de Dios, y al final fueron expulsados del Edén (cfr. *Génesis*, 3: 1-23). Además, conforme a las leyendas grecorromanas, el hombre fue derivado de una serie de degradación, que partió de la edad brillante de oro, y pasó por las de plata y de bronce, así como la honorable-heroica de los semidioses, hasta caer en la generación desgraciada de vicios. Hecho de hierro, el hombre se sometía en los males, luchando miserablemente para sobrevivir en este mundo, sin gozar de descanso

⁴⁹ Véanse las dilucidaciones explícitas de Francesco Petrarca, en *Mi secreto...*, cit., pp. 256-265; esp. pp. 262-265. De hecho, tal concepción consiste en un préstamo ideológico de Cicerón, quien recoge la doctrina platónica en sus *Tusculanas*, I, 10, 20. Cfr. la nota textual de Rossend Arqués Corominas en su edición de *Mi secreto...*, cit., p. 263.

⁵⁰ Cfr. Étienne Gilson, *El espíritu...*, cit., p. 228.

⁵¹ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 168 y 169.

sosegado (cfr. Hesíodo, *Los trabajos y los días*, vv. 109-201; Ovidio, *Metamorfosis*, I, 89-150). No obstante, gracias a la existencia de la justicia (*δίκη*), el ser humano entendía que, al trabajar esforzado, podría sublimarse hasta alcanzar la felicidad, según dice Hesíodo: Zeus “a los hombres dio la justicia, que es óptima en mucho”; mientras que “Por sus trabajos, los hombres son ricos en greyes y en bienes”⁵². El poeta pone de manifiesto lo significativo del trabajo (*ἔργον*). No sólo lo contrasta con el ocio, o bien, la pereza (*ἀεργίη*), sino que empeñado en el trabajo, proclama repetidamente su eficacia respecto a la humanidad, en el desenlace de la primera parte de la canción. He aquí los versos:

El trabajo, ninguna deshonra; el ocio es deshonra;
y si trabajas te envidiará pronto, porque te enriqueces,
el ocioso; a la riqueza mérito y gloria acompañan.
.....

Para ti, si la riqueza el corazón anhela en tu pecho,
así obra: y trabajo sobre trabajo trabaja⁵³.

La felicidad y la alegría permanente constituían la vida ideal que la comunidad griega intentaba encontrar en este mundo. A lo largo del poema extenso, Hesíodo destaca la importancia del trabajo y la búsqueda de la riqueza (*πλούτος*)⁵⁴. Pese a esto, nunca trata los recursos materiales como objetivo final de nuestro vivir, sino que los considera como medio que debe conducir al hombre hacia el bien superior: “... ante el éxito el sudor pusieron los dioses / inmortales, y larga y empinada la vía hacia él”⁵⁵. Durante el proceso de la elevación, se aprecian tanto los trabajos personales del hombre, como la intervención de las fuerzas sobrenaturales, puesto que a juzgar por la concepción primitiva, los bienes dados por un dios son duraderos y

⁵² Hesíodo, *Los trabajos y los días*, edición bilingüe, introducción, versión rítmica y notas de Paola Vianello de Córdoba, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, p. 10, vv. 279 y 308.

⁵³ *Ibid.*, pp. 11 y 13, vv. 311-313 y 381-382.

⁵⁴ El poeta afirma definitivamente que la pobreza quita la seguridad de la vida cotidiana, y acarrea los males: “El hombre ocioso que en vana esperanza persiste, / muchos, al faltarle el sustento, envía a su alma reproches. / Esperanza no buena acompaña al hombre indigente, / sentado en el pórtico, a quien no sea seguro el sustento” (*Ibid.*, pp. 16-17, vv. 498-501).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 10, vv. 289-290.

“πολλὸν ἁμείνω” [mucho mejores]⁵⁶. Es más, en el *incipit*, el poeta muestra:

... los hombres mortales, sin fama igual que afamados,
notos e ignotos son, por voluntad del gran Zeus.
Pues fácilmente él da fuerza, fácilmente al fuerte derriba,
fácilmente disminuye al muy claro y acrece al oscuro,
y fácilmente al torcido endereza y encoge al soberbio,
Zeus altitonante, que excelsas moradas habita⁵⁷.

De hecho, el tratado de Hesíodo cuenta con la tonalidad más connotativa que denotativa. La labor (ἔργον), la justicia (δίκη) y la riqueza (πλούτος), los términos son referidos a la búsqueda del plano espiritual. En esa época (siglo IX a.C.), no se ha desarrollado ninguna doctrina madura de la filosofía, ni el pensamiento íntegro de la ética. Así que el poeta utiliza los objetos corrientes y concretos para describir la preocupación interna. Mientras que el trabajo asiduo es alusivo a la mentalidad y al pensar meditativo, la justicia encarna la fuente idónea que provee al hombre de inteligencia, que es la facultad de juzgar; a saber, la razón. Y la riqueza consiste en la satisfacción espiritual o la felicidad eterna; dicho en palabras filosóficas, el bien supremo. Al indagar en la declaración del poeta-pensador helénico, bástenos decir que se supone que el alma humana comprende la posibilidad degradable, que nos conducirá hacia el mal; sin embargo, la reflexión razonable hace al hombre que se eleve hacia el bien, hasta hallar la auténtica vida de la felicidad. Tal manifiesto del uso de la razón constituye la ideología antecedente del antropocentrismo. Pasando por el desarrollo y cultivo de los filósofos clásicos, y asimismo enriquecido por las interpretaciones y préstamos de los estudiosos escolásticos, intelectuales y padres de la Iglesia medievales, el racionalismo se convierte en el espíritu más alabado y predominante en el Renacimiento.

Volvamos nuestra mirada hacia las obras de Petrarca. En el inicio de su relato, suele exponer los sentimientos sensuales, así como los tormentos y dolores que el amante sufre, al experimentar las frustraciones del amor no correspondido. Y acto

⁵⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 11, vv. 320-326.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 1, vv. 3-8.

seguido, se retira a su mundo interior para recuperarse del trastorno emocional y, a la vez, recurre a la razón para reflexionar sobre el amor y el objeto de este mismo. Así, se arranca el itinerario del viaje interior, según supone el reconocido profesor mitológico, Campbell. Al mostrar el ejemplo del Edén que ocurre a Adán y Eva, el erudito norteamericano, en conversación con Moyers, dice que “Dios, seguramente, sabía muy bien que el hombre iba a comer del fruto prohibido. Pero al hacerlo, el hombre se convirtió en el iniciador de su propia vida. La vida realmente empezó con ese acto de desobediencia”⁵⁸. Igualmente en las obras que tratamos, Petrarca mete al protagonista-amante en el remolino del sensualismo, y luego lo retrae a la tranquilidad racional. ¿Acaso el poeta maestro no entiende el furor del amor loco? Claro que no. Efectivamente, espera que el amante, hallado en su estado perverso, aspire por la superación y salvación espiritual y, emprendiendo el viaje interior, se eleve, con el fin de “experimentar la presencia divina”⁵⁹, y aún más unirse con ella. Es la nueva vida de su propia alma.

En los *Triumph*i, después de seguir el cortejo de Cupido y contemplar la lucha que ocurre a éste (el deseo) y Laura (la castidad), el amante habla por primera vez con Laura en el terreno de la Muerte, y señala unos puntos de su reflexión interna: 1) la vida póstuma es real y auténtica, en comparación con la que vivía (cfr. *TM* II, vv. 22-75); 2) más merece la pena buscar la hermosura espiritual de la virtud, que la corporal-seductiva (*Ibid.*, vv. 76-125); 3) las imágenes aparentes no consisten en la verdad, sino en fantasmas o entelequias (*Ibid.*, vv. 133-147). Entiéndase por ello que, al alejarse del recinto donde se trata del tema amoroso del mundo profano, el poeta destaca el empleo del intelecto. Tal hecho se corresponde con lo que se refleja en la *Rima CCLXIV*⁶⁰. Presentada como introducción a las piezas *in morte* del

⁵⁸ Joseph Campbell y Bill Moyers, “El viaje interior”, en *El poder del mito*, compilación de Betty Sue Flowers, traducción de César Aira, Barcelona, Emecé, 1991, p. 76.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁰ Esta pieza junto con los dos sonetos siguientes (CCXLV y CCXLVI), según M. Santagata, marca el inicio de la elaboración madura sin dependencia estrecha de los hechos biográficos externos o, mejor dicho, la intelectualización o espiritualización del amor. Véanse sus estudios textuales de la presente rima que tratamos, en su edición comentada del *Canzoniere*, cit., p. 1055; y asimismo su explicación en el tratado monográfico, *I frammenti dell'anima...*, cit., pp. 152-153.

amor, es una canción donde aparecen casi diez términos relativos a las actividades mentales (un poliptoton del *pensare*). Dado a ellos, se percibe evidentemente que el amante medita sobre el amor sensual y su propio deseo que le atormentaban en la juventud, y también sobre su sentimiento tranquilo en la actualidad, después de la pérdida del amor. La función del raciocinio desplaza ese tono lacrimoso, propio del perverso galán-amante, que protagoniza la primera parte del *Canzoniere*. Con el *incipit* así, se comienza la conversión expresiva del *corpus*:

I' vo pensando, et nel penser m'assale
una pietà sí forte di me stesso,
che mi conduce spesso
ad altro lagrimar ch'i' non solleva...

(*Rima CCLXIV*, vv. 1-4)

[Yo voy pensando, y al pensar me asalta / una piedad tan fuerte de mí mismo, / que me lleva a menudo / a llorar por aquello que no hacía...]

Por lo demás, se nota una disposición deliberadamente simétrica en el desenlace del *Canzoniere*. En la última canción extensa (*Rima CCCLX*) —si descartamos la pieza mariana, que es la *Rima CCCLXVI*—, el poeta también acude a la razón, y la considera como intermediaria divina en el debate espiritual entre él mismo y el dios del Amor, para que juzgue si el amor ha sublimado al alma, o la ha degradado. Por un lado, el segundo reprocha al primero cómo la apariencia falaz de dulzura le ha quitado la serenidad, y le ha causado amarguras y dolores interiores (cfr. *Rima CCCLX*, vv. 16-30). E igualmente critica al mismo dios, que le ha reducido el amor y reverencia hacia la Divinidad (cfr. *Ibid.*, vv. 31-45); le ha sometido al desasosiego de la vida (cfr. *Ibid.*, vv. 46-60); y le ha aprisionado como cautivo del propio deseo, quitándole la libertad, y llenándole de lágrimas y quejas (cfr. *Ibid.*, vv. 61-75). Por otro lado, el dios del Amor se defiende de esas acusaciones. Insiste en que gracias a su efecto amoroso, el amante ha pasado una vida dulce y alegre en la juventud (cfr. *Ibid.*, vv. 76-105); le ha proporcionado inspiración para crear poesía, y de ahí que haya ganado buena fama (cfr. *Ibid.*, vv. 106-120); entretanto, se ha ennoblecido en su conducta y pensamiento, al mostrar el amor y servicio a la virtuosa señora de la

que se enamoraba (cfr. *Ibid.*, vv. 121-135); y aún más, habría recobrado las alas de la propia alma, con las cuales podría volar de nuevo como los dioses, hasta llegar al paraíso, donde vive el Hacedor (cfr. *Ibid.*, vv. 136-139).

En la última estrofa de la rima, el poeta se vale precisamente de la concepción platónica para presentar el tema de la subida espiritual. En el tratado de *Fedro*, se propone que el alma, degradada al mundo profano y perdida la capacidad de volar, siempre anhela retornar a la patria, que se ubica en el mundo del más allá; así que necesita nutrirse del raciocinio e inteligencia, para que se recuperen las alas inmanentes (247^d). En cuanto el alma vea la hermosura corporal-física en este mundo, se acuerda inmediatamente de la otra espiritual que existe en el mundo inteligible (249^e). Con la ayuda de los sentidos racionales, el alma contempla el cuerpo bello; y mientras tanto, éste origina un “río de deseos” hacia los ojos del amante, y entra en el interior del mismo, calentándolo, empapándolo y llenándolo de gozo (251^{a-c}). Las alas del alma toman sus nutrientes del flujo, emanado del objeto bello y amado, e inician una resurrección. Así, el alma cobra de nuevo la capacidad de volar, y está dispuesta a subirse a la hermosura-bondad suprema (251^{d-e})⁶¹. Al volvernos hacia dicha canción, se llega la conclusión de que al amante le falta el empleo de la razón; por consiguiente, le asaltan los sufrimientos del amor, y le es imposible alcanzar la sublimación de los sentimientos amorosos. En palabras del dios del Amor:

Anchor, et questo è quel che tutto avanza,
da volar sopra 'l ciel li avea dat' ali,
per le cose mortali,
che son scala al Fattor, chi ben l'estima:
ché, mirando ei ben fiso quante et quali
eran vertuti in quella sua speranza,
d'una in altra sembianza
potea levarsi a l'alta cagion prima;
et ei l'ha detto alcuna volta in rima,
or m'ha posto in oblio con quella donna
ch'ì li die' colonna
de la sua frale vita.

(*Rima CCCLX*, vv. 136-147)

⁶¹ En cuanto al pensamiento de la subida del alma, véanse las declaraciones de Platón, en *Diálogos III...*, cit., pp. 344, 348 y 351-353.

[»Y más, y lo demás esto supera, / alas le di con que surcara el cielo / a través de las cosas / que al Hacedor conducen, si bien juzga; / que, si hubiese mirado las virtudes / que en aquella esperanza se encontraban, / de semblante en semblante / a la cuasa primera llegaría; / y alguna vez lo dijo en algún verso, / con aquella mujer ahora me olvida / que le di por columna / de su vida.»]

Por añadidura, la Razón —capitalizada, por su función alegórica en la canción que tratamos— no actúa ni juzga realmente, sino que deja a los personajes ficticios expresar sus opiniones respectivamente. Sólo al final de la disputa, dice una frase que vale la pena señalarse: “—Piacemi aver vostre questioni udite, / ma piú tempo bisogna a tanta lite.—” [«Me ha gustado escuchar vuestras querellas, / mas requiere más tiempo tal litigio.»] (*Ibid.*, vv. 156-157). De hecho, la ambigüedad estilística es una expresión común que tenemos en cuenta en las obras de Petrarca. Un ejemplo notable debe de ser la intervención de la Verdad en el *Secretum*. Antes de empezar el diálogo extenso, se presenta esta figura divina como puente de la comunicación espiritual entre Francesco (el *puer*) y Agustín (el *senex*) y, en seguida, se ceden las palabras a los dos personajes. Mientras que el primero es el portavoz de los deseos primitivos y pasionales, el segundo encarna las fuerzas meditativas que existen en las profundidades del alma. El ser metafísico de la Verdad, igual que la homóloga en la rima susodicha, se presenta como espectador, sin pronunciar ninguna palabra a lo largo de las conversaciones espirituales. No obstante, su función simbólica está implícita, y aún más clara que las voces sonoras: recurrir al alma racional. Tal idea comprometida al estado sano del alma se refleja desde el principio de este diálogo, y al mismo tiempo, se muestra como el tema fundamental de todas las cuestiones anímicas: “primum illud ceu radix humane salutis subsistat oportet” [es necesario que la raíz de la salud humana se halle en este primer punto]⁶².

Durante el proceso de amor, el poeta se dirige desde la búsqueda exterior hacia el conocimiento interior, tratando de obtener la máxima autosuficiencia en sí mismo, tal como dice en el Libro II de la prosa espiritual: “Inmobile saxum aliquod esse

⁶² Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 106 y 107.

maluerim, quam tam multis corporis mei motibus turbari” [Prefería ser una piedra inmóvil cualquiera que verme turbado por tamaños sobresaltos de mi cuerpo]⁶³. Anhela quedarse tranquilo en su propio mundo interior y libre de las seducciones que se encuentran fuera de sí. La búsqueda del sosiego ascético-estoico es similar al pensamiento de san Agustín, quien basa el modelo ideal de amor en el absoluto aislamiento, o sea, la independencia del individuo. La reconocida filósofa alemana-estadounidense del siglo XX, Arendt Blücher, en uno de sus estudios agustinianos sobre el amor como buen *appetitus* (anhelo), dilucida que:

Al extremo de que cuando san Agustín habla de la búsqueda del yo y del amor al yo y lo concibe en términos del ideal de absoluto aislamiento e independencia del individuo respecto de todo lo que es «externo» al yo y sobre lo que el yo no tiene ningún poder. Y esto «externo» incluye no sólo a mis «prójimos» sino también a mi propio cuerpo: una alienación del mundo que es mucho más radical, pues, de lo que requiere la ortodoxia cristiana, más incluso de lo que en ella es posible⁶⁴.

El santo cuida de sí mismo. A medida que está cultivando el amor en sí, tiene en cuenta el bien de su propia alma, que le conduciría hacia la bondad suprema, y aún le uniría a Dios. En el tratado sobre el culto que los platónicos rinden hacia el Demiurgo, el santo explica que “Bonum enim nostrum, de cuius fine inter philosophos magna contentio est, nullum est aliud, quam illi cohaerere: cuius unius anima intellectualis incorporeo, si dici potest, amplexu, veris impletur fecundaturque virtutibus. Hoc bonum diligere in toto corde, in tota anima, et in tota virtute praecipimur” [Nuestro bien, sobre cuya meta tal debate hay entre los filósofos, no es otro que unirnos a él: su abrazo incorpóreo, si se puede hablar así, fecunda el alma inmortal y la llena con verdaderas virtudes. Se nos manda amar este bien con todo el corazón, con toda el alma y con todas las fuerzas] (*De Civitate Dei*, X, 3)⁶⁵. Y acto

⁶³ *Ibid.*, pp. 226 y 227.

⁶⁴ Hannah Arendt Blücher, *El concepto de amor en san Agustín*, traducción de Agustín Serrano de Haro, Madrid, Encuentro, 2009, p. 63.

⁶⁵ San Agustín, *Obras completas XVI. La Ciudad de Dios (1.º)*, edición bilingüe, traducción de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero, introducción y notas de Victorino Capánaga, 6ª ed. (actualizada), Madrid, Autores Cristianos, 2007, p. 604.

seguido, cita unos versículos de la Biblia para intensificar su prosupuesta: “*Diliges Dominum Deum tuum in toto corde tuo, et in tota anima tua, et in tota mente tua; et, Diliges proximum tuum tanquam te ipsum*” [Amarás al Señor tu Dios con todo tu corazón, con toda tu alma, y con toda su mente, y Amarás a tu prójimo como a ti mismo] (San Mateo, 22: 37-39)⁶⁶. Agustín se empeña en que el hombre, antes de todo, habría de saber amarse y comprometerse al estado de su propia alma; luego, gozaría de la capacidad de mostrar el amor al prójimo como a sí mismo; y al final, sería dispuesto a amar a Dios, hasta unirse con el bien divino procedente de Dios. En términos del obispo de Hipona:

Ut enim homo sese diligere nosset. Non enim qui se diligit, aliud esse vult quam beatus. Hic autem finis est adhaerere Deo (Ps 72: 28). Iam igitur scienti diligere se ipsum, cum mandatur de proximo diligendo sicut se ipsum, quid mandatur, nisi ut ei, quantum potest, commendet diligendum Deum? Hic est Dei cultus, haec vera religio, haec recta pietas, haec tantum Deo debita servitus⁶⁷.

[Para que el hombre supiese amarse se le puso delante la meta, a donde tenía que dirigir todo lo que hacía para ser feliz. Y esta meta es unirse a Dios. Ahora bien, cuando se manda a uno, que sabe amarse a sí mismo, que ame al prójimo como a sí mismo, ¿qué otra cosa se le manda sino que le recomiende, cuando puede, que ame a Dios? Este es el culto de Dios; ésta, la verdadera religión; ésta, la piedad recta; ésta, la servidumbre debida sólo a Dios.]

El estudioso francés Gilson, en su investigación con respecto al conocimiento propio del hombre medieval, indica que, cuando el espíritu fije sólo su visión a las cosas corporales, se limita a valorar los objetos del plano inferior. En cambio, una vez que vuelva su mirada hacia las cosas espirituales, se eleva del plano inferior al superior. Cualquier espíritu de la humanidad es capaz de alcanzar esta altura, con tal de que se dedique a conocerse a sí mismo, como si fuera su primera y principal tarea de la vida. Entiéndase por ello que, “Conocerse perfectamente a sí mismo es

⁶⁶ Son tomados del mismo Libro y capítulo, en *Ibid.*, p. 605.

⁶⁷ *Ibid.* Las letras y cifras entre paréntesis que señalan los préstamos bíblicos, no son originales del autor, sino anotadas por los Benedictinos de San Mauro (cuya edición fue recogida por Migne, en su *Patrología Latina* [PL 41]) y, asimismo, revisadas y actualizadas por Miguel Fuertes Lanero, cuando establecieron el texto latino en la edición de la que citamos. Véase la nota a la presente versión de *La Ciudad de Dios*, hecha por los traductores, en *Ibid.*, pp. 117-118.

ciencia de gran altura”, y el alma es “la causa suficiente del conocimiento que tiene en sí”⁶⁸. El hombre del Medioevo prestaba atención al conocimiento de su propia esencia, y aún lo consideraba como criterio indispensable para sublimar el alma y enlazarla con la felicidad eterna. Según dilucida el conocido escritor-comentarista británico Lewis, el intelectual de esa época solía levantar la cabeza, observando los astros, y en contraste con la grandeza, el orden y la serenidad del mundo superior, siempre caía en la cuenta de lo minúsculo, lo caótico y lo inestable de este mundo, donde vivía actualmente. Así que, por medio de la imaginación, idealizó la concepción esotérica del espectro celeste, que era tripartito igualmente y consistía en nueve estratos. Entre ellos, el empíreo es el cielo supremo, donde se ubicaba el paraíso, y contaba con toda substancia divina, de carácter especial, inmaterial e inteligible. Partiendo de tal panorama cosmográfico ideado, el intelectual medieval se puso a reflexionar sobre la esencia de la humanidad, y asimismo sobre su conexión con el mundo del más allá, regentado por el Señor (cfr. *infra*, Figs. 9 y 10)⁶⁹.



Fig. 9.

Miniatura de un almanaque rimado alemán (Alemania central, siglo XIV), elaborada por autor incógnito, mostrando que conforme al hombre medieval, los filósofos e intelectuales sabios deberían ser sumidos en observación e interpretación de los astros. Entre los doce personajes ilustrados, se distinguen los filósofos Aristóteles y Séneca, así como el poeta Virgilio⁷⁰.

⁶⁸ Étienne Gilson, *El espíritu...*, cit., pp. 225 y 227.

⁶⁹ Véanse los estudios de la “Imagination and Thought in the Middle Ages”, hechos por C. S. Lewis, en sus *Studies in Medieval and Renaissance Literature*, Cambridge (Reino Unido), Cambridge University, 1998, pp. 45-48.

⁷⁰ Fuente de la imagen: Alexander Roob, *Alquimia y mística*, trad. Carlos Caramés, Colonia, Taschen, 2011, p. 77.

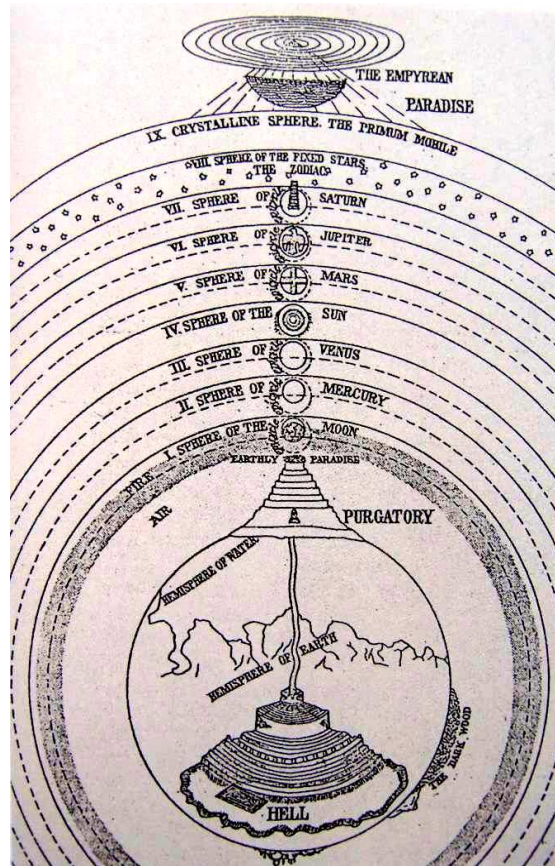


Fig. 10.

Visualización del cosmos dantesco, hecha por Michelangelo Cactani, en La Materia della Divina Commedia di Dante Alighieri (1855), que pone en evidencia la imaginación tanto del gran poeta florentino como de la gente medieval, en cuanto al mundo superior, éste que consiste en nueve cielos. Desde el estrato inferior hacia el superior, son el Cielo de la Luna, el de Mercurio, el de Venus, el del Sol, el de Marte, el de Júpiter, el de Saturno, el Estrelado, el Cristalino o el Primer Móvil, y el empíreo⁷¹.

El alma humana es de la naturaleza ascendente, en contraposición al resto de los seres, que son destinados, en su mayoría, a dirigirse hacia abajo. Conforme a la teoría empírica de Aristóteles, todas las cosas se mueven por causa de la atracción de cierto moviente inmóvil. Por ejemplo, si hacemos un hoyo en la superficie de la Tierra con dirección a su centro, y lanzamos una piedra, la piedra será movida por la gravedad, y se caerá en el hoyo en lugar de volar por encima (258^b10-18)⁷². Del desplazamiento espontáneo, se induce la naturaleza de una cosa. Citando la teoría filosófica, Lewis esclarece que cada cuerpo natural tiene su lugar adecuado adonde debe dirigirse y siempre intenta llegar. Con la condición de que no se imponga ningún obstáculo externo, el fuego se mueve hacia arriba; los cuerpos sólidos, en cambio, hacia abajo. Es porque cada ser se mueve a causa de un motor inmóvil, y según

⁷¹ Fuente de la imagen: *Ibid.*, p. 41.

⁷² Cfr. Aristóteles, *Física*, introducción, traducción y notas de Guillermo R. de Echandía, Barcelona, RBA Coleccionables, 2007 (según la edición de Madrid, Gredos, 1982), pp. 341-342.

su naturaleza, desea ir al lugar que le convenga apropiadamente; a saber, retornar a su “home” [patria]⁷³. Por otra parte, con respecto a la humanidad, en el alma se queda el retrato de Dios, consistente en raciocinio e inteligencia. Por lo tanto, una vez que el hombre comience a deliberar sobre su propia naturaleza, se enterará de que el hombre es deseoso de elevarse para encontrar la libertad absoluta. Así que, como Petrarca opina en el final de su tratado espiritual en prosa, el hombre habría de obedecer la voz profunda y sincera, demandada por su propia alma razonable. O en palabras amonestadoras del poeta: “effuge scopulos. Eripe te in tutum. Sequere impetum animi, qui cum sit turpis ad reliqua, ad honesta pulcerrimus est” [soslaya los escollos; ponte a salvo; sigue los impulsos de tu espíritu, tan hermosos cuando te llevan al bien como indecentes en los demás casos]⁷⁴. La declaración similar se refleja en el último recinto de los *Triumphs*, donde el poeta-amante no ve ninguna cosa que sea “stabile e ferma” [estable y firme] (*TE*, v. 2), y siente “tutto sbigoctito” [confundido] (*Ibid.*), así que acude a su propio corazón, y se pregunta a sí mismo: “«In che ti fidi?»” [¿En qué confías?] (*Ibid.*, v. 3). Desea que su alma haga de guía, con la que supere todo criterio profano, y le conduzca hacia la eternidad.

Por lo demás, Lewis nos enseña un ejemplo canónico de Dante para visualizar la trayectoria del viaje espiritual. En la *Divina comedia*, cuando el poeta y Virgilio llegaron al centro de la Tierra, vieron el extremo mal simbolizado por Lucifer, que estaba engarzado allí. Después de una difícil subida, luchando contra el miedo del mal y cruzando los lugares más despreciables del entorno (el muslo y las ancas de Lucifer), salieron de la sima infernal, entraron en el purgatorio, y más adelante se elevaron al paraíso (cfr. *Infierno*, XXXIV, vv. 70-132). Al citar la teología derivada del dogma aristotélico, el mismo estudioso británico explica que todo movimiento del universo se atribuye a la gravedad de una cosa fija y de carácter inmortal; esto es, el “unmoved Mover” [Motor inmóvil]. Según la tradición eclesiástica de la Edad Media, se le reconoce por Cristo o la Mente divina, que mueve incesantemente los

⁷³ Cfr. C. S. Lewis, *op. cit.*, p. 49. Y véase asimismo Aristóteles, *Física* (IV, 8, 214^b14-15), de la que el autor británico hace préstamo conceptual para su explicación del desplazamiento de las cosas.

⁷⁴ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 414 y 415.

distintos estratos del cielo, y mientras tanto, hace que el espíritu de la humanidad se incline al propio Moviente. Este amor hacia Dios consiste en la profunda aspiración por participar de su divinidad; a saber, el deseo ansioso de imitarla⁷⁵.

En la Edad Media, el dualismo se mantenía como hegemonía conceptual, por el que el hombre solía dividir el mundo en dos partes diametrialmente opuestas, y colocarlas verticalmente. Sobre la Tierra, está el paraíso, bien regentado por Dios, en contraposición al demonio, que es soberano del mundo inferior, la ultratumba. Conforme al esclarecimiento de Gurevich, la concepción del “up” [arriba] está en conexión con las ideas de nobleza, castidad y bien; mientras que la concepción del “down” [abajo] envuelve los matices de villanía, brutalidad, impureza y maldad. E igualmente, en los contrastes entre la materia y el espíritu, así como entre el cuerpo y el alma, se comprenden las antítesis del ascenso-depresión⁷⁶. Por consiguiente, para que se eleve el alma, Petrarca retira las búsqueda amorosa del mundo físico-material, retornando en sí, y la incorpora a su interior. Así, se forma el purgatorio espiritual, donde el amante pueda depurar sus propias conductas, deliberar sobre las cuestiones del amor, vida y muerte, e indagar en los enlaces psico-somáticos y en la relación entre el amor y el deseo.

A menudo, tenemos en cuenta que el poeta se sirve del sueño⁷⁷ como ocasión oportuna para formular la reflexión interior. Por ejemplo, al princio del *Triumphus*

⁷⁵ Texto resumido de C. S. Lewis, *op. cit.*, pp. 49-50. En cuanto a la teología de Aristóteles, véase su *Metafísica*, XII, 7, 1072^b5-30, en *op. cit.*, pp. 396-397.

⁷⁶ Cfr. A. J. Gurevich, *op. cit.*, pp. 72-73.

⁷⁷ Según opina Aristóteles en su obra menor “Del sueño y de la vigilia”, el sueño es, en cierto modo, una inhibición de las funciones sensoriales, o una sujeción de los sentidos-percepciones. Durante el sueño, el ser moviente (animal u hombre) para temporalmente sus facultades sensoriales, sin sentir ni dolores, ni alegrías, tal y como las plantas no tienen afectos, de ahí que abandone la búsqueda del deseo (Cfr. 454^b25-30, en Aristóteles, *Parva naturalia*, traducción, introducción y notas de Jorge A. Serrano, Madrid, Alianza, 1993, p. 85).

Por lo demás, Séneca en su obra *De tranquillitate animi* (*Sobre la tranquilidad del espíritu*), donde se trata la *ataraxia*, declara que se debe “dar un desahogo a los espíritus: tras descansar se levantan más dispuestos y más vivaces”; y el sueño es, efectivamente, uno de los buenos medios por el que se recuperan los espíritus. Además, es necesario “ser indulgente con el espíritu y concederle de cuando en cuando un ocio que haga las veces del alimento y las energías” (véase el párrafo 17, 5-8, en Séneca, *Diálogos. Sobre la providencia-Sobre la ira-Sobre la vida feliz-Sobre el ocio-Sobre la tranquilidad del espíritu-Sobre la brevedad de la vida-Consolaciones-Apocolocintosis*, traducción y notas de Juan Maríné Isidro, Barcelona, RBA Coleccionables, 2008 [según la edición de Madrid, Gredos, 1982], pp. 266-267).

Cupidinis, se empieza la peregrinación espiritual con un sueño doloroso: “... vinto dal sonno, vidi una gran luce, / e dentro assai dolor con breve gioco” [... vencido, una gran luz vi, por el sueño, / con mucho dolor dentro y placer breve] (*TC I*, vv. 11-12). Una coincidencia se encuentra en la pieza cancioneril, donde el poeta confiesa sus males en el contorno onírico, con el fin de que el alma se sienta liberada. El último verso —“sciolta dal sonno a se stessa ritorna” [liberada ya del sueño en sí retorna] (*Rima CCCLVI*, v. 14)— no se refiere meramente a la transición anímica del sueño a la realidad, sino que comprende un sentido connotativo, y aún más significativo, del desengaño auténtico del alma penitente. Tal compromiso de sí se corresponde con la introspección en otra canción extensa, donde el poeta proclama: “convensi / che [...] / a me ritorni, e di me stesso pensi” [conviene / que {...} / a mí vuelva, y en mí mismo piense] (*Rima LXXI*, vv. 87-90). Ya que a la reflexión, sobrevendrá una libertad en el alma, y a la vez una “dolcezza inusitata et nova” [dulzura inusitada y nueva] (*Ibid.*, v. 78), que “ogni altra salma / di noiosi pensier’ disogambra allora, / sí che di mille un sol vi si ritrova” [toda otra carga / de graves pensamientos de allí expulsa, / quedando de entre mil tan sólo uno] (*Ibid.*, vv. 79-81).

El alma, volviendo la mirada a sí, es consciente de su propia existencia, o sea, su *rol* que desempeña en la vida de la humanidad. En la *Divina comedia*, antes de entrar en la séptima cornisa del purgatorio, donde se trata de depurar el pecado de la sensualidad, Dante habla con un autor romano, Estacio, sobre la transcendencia del alma con respecto al cuerpo. Se saca la conclusión de que el alma es el germen fundamental de la vida humana y, gracias al aliento sagrado conferido por Dios, la vida goza del vigor y, al mismo tiempo, tiene la capacidad de razonar y reflexionar (cfr. *Purgatorio*, XXV, vv. 31-108). A la perspectiva del intelectual sabio de la Edad Media, la esencia de la humanidad radica en el alma, por lo tanto se debe buscar la felicidad real y eterna, en virtud de esa misma.

Por influencia del pensamiento eclesiástico, cuando se trata del amor natural de sí mismo, se reflexiona normalmente sobre una cuestión importante: ¿Cómo se logra la armonía entre el amor y el deseo (*cupiditas*)? Según opina el medievalista

Gilson, el deseo sensual no es una orden de Dios. Pero, el hombre está compuesto de carne, y nació por la concupiscencia de la carne, así que nuestro amor o codicia se basa en lo carnal-animal, en vez de lo espiritual. Además, el hombre es generado de la concupiscencia, y en ésta se forma el pecado lujurioso. ¿Acaso el amor de sí mismo, que fomentaban los filósofos medievales, se refiere al *amor carnalis*? En realidad, parece un mal que el hombre empiece el amor a partir del deseo corporal. No obstante, en el alma se halla la imagen de la majestad divina, y se la reivindica, tomándola como modelo formal de la propia, para compartir la grandeza de Dios. Entiéndase por ello que, si el alma recta se inclinara al deseo de las materias, y se volviera curva o degenerada, podría salvarse gracias a la conservación de la forma sagrada del Creador. Dado que ésta consiste en el raciocinio deseoso de los bienes superiores (*appetens supernorum*), el “amor natural de sí mismo” se corresponde exactamente con el amor del alma racional⁷⁸.

En el Libro I del *Secretum*, Petrarca deja en claro que, con el fin de encontrar el bien supremo o virtud divina, hay que eliminar el deseo del alma con respecto a las cosas profanas. En el diálogo, el *senex* prudente muestra que “*necesse est enim ut, quantum animus ad celum propria nobilitate subvehitur, tanto mole corporea et terrenis pregravetur illecebris; ita, dum et ascendere et in imis permanere cupitis, neutrum impletis in alterna distracti*” [es inevitable que, cuanto más el espíritu sea transportado por su propia nobleza hacia el cielo, más vea aumentado su peso con la carga del cuerpo y las tentaciones terrenas; así, mientras pretendéis a un tiempo ascender y permanecer en las profundidades, divididos entre una y otra, no conseguís ninguna de las dos cosas]⁷⁹. El sentir paradójico se ve también en los versos:

Io sentia dentr'al cor già venir meno
gli spirti che da voi ricevon vita;
et perchá natural-mente s'aita
contra la morte ogni animal terreno,

⁷⁸ Texto sintetizado de la “Nota sobre la coherencia de la mística cisterciense” (apéndice al tratado de “El amor y su objeto”), hecha por Étienne Gilson, en *El espíritu...*, cit., pp. 390-392.

⁷⁹ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 138 y 139.

largai 'l desio, ch'io teng'or molto a freno,
et misil per la via quasi smarrita:
però che dí et notte indi m'invita,
et io contra sua voglia altronde 'l meno.

Et mi condusse, vergognoso et tardo,
a riveder gli occhi leggiadri, ond'io
per non esser lor grave assai mi guardo.

Vivrommi un tempo omai, ch'al viver mio
tanta virtute à sol un vostro sguardo;
et poi morrò, s'io non credo al desio.

(*Rima XLVII*, vv. 1-14)

[Sentí en el corazón desvanecerse / las fuerzas que de vos reciben vida, / y ya que es natural que se defienda / todo ser terrenal contra la muerte, / di riendas al deseo, que ahora freno, / y lo puse en la senda extraviada, / porque de noche y día allí me invita, / mas en su contra a otro lugar lo llevo. / Y me condujo, lento y vergonzoso, / a ver los ojos bellos, de los cuales / por no serles gravoso asaz me alejo. / Aún vivirá algún tiempo, ue en mi vida / tanta virtud vuestra mirada tiene, / y he de morir, si no sigo al deseo.]

El amante sabe que el deseo es inevitable, pero lo reconoce por un mal y trata de escaparse de él. La idéntica situación sucede a la gente vulgar: a sabiendas de la vida limitada, no se enfrenta a la muerte, sino que hace lo posible para eludirla (cfr. *Ibid.*, vv. 1-4). El amante intentaba unas veces refrenar el deseo y conducirlo hacia “la via quasi smarriata” [la senda extraviada] (*Ibid.*, v. 6), con el fin de que el espíritu no se sienta “vergognoso” [vergonzoso] (*Ibid.*, v. 9) ni “grave” [gravoso] (*Ibid.*, v. 10). A pesar de enterarse de la verdad genérica, el amante refleja un sentimiento paradójico en la última estrofa del soneto: “poi morrò, s'io non credo al desio” [he de morir, si no sigo al deseo] (*Ibid.*, v. 14). Por un lado, el amante se ve deprimido por causa de no lograr el amor verdadero; por otro, se siente afligido en el interior, por no poder liberarse del predominio sensual.

El estado dilémico nos acuerda el fragmento de dicha obra en prosa, donde el joven amante trata de purificar su alma. Según dice Francesco en duda: “Quid igitur censes esse faciendum, ut integer animus, discussis terre compedibus, tollatur ad supera?” [¿Qué crees, pues, que es necesario hacer para que el espíritu, íntegro, tras romper las cadenas terrenales, ascienda hacia las cosas superiores?]⁸⁰. Agus-

⁸⁰ *Ibid.*

tín le aconseja una reflexión sensata, que es “cum mortalitatis vestre recordatione continua” [el recuerdo constante de vuestra condición mortal]⁸¹. Tal sugerencia no sólo hace al amante que piense en las cosas permanentes e inmortales, sino que le incita asimismo a deliberar sobre lo que merece la pena buscarse realmente: bien, la virtud o la bondad, que consiste en la naturaleza interior, de la que se engendra el amor; o bien, los espectros y las fantasías del deseo, que seducen al amante con la belleza aparente-corporal.

En el mismo fragmento del diálogo, el santo indica otra cuestión significativa: el empleo de la razón y su transcendencia con respecto a la humanidad⁸². A ésa, la reconoce guía de la vida humana, puesto que podría subyugar el deseo a sí misma, y refrenar las iras y pasiones. La razón distingue al hombre del salvajismo animal, y le confiere verdadera y efectivamente la definición del ser humano. Por la virtud de la razón, el *senex* sabio amonesta al amante que, aprovechándola, atienda a las cosas inmortal-divinas, en lugar de a las alucinante-efímeras: “hec peritura despicies ad illam vitam suspiret, ubi, ratione superauctus, desinet esse mortalis” [menospreciando las cosas perecederas, suspire por una vida en la que, gracias a una inteligencia muy desarrollada, dejará de ser mortal]⁸³. En el Libro que sigue, añade: “Sed ille mos vester execrandus este; transitoria curatis, eternas negligitis” [Pero ésta es vuestra abominable costumbre: preocuparse por lo transitorio y olvidarse de lo eterno]⁸⁴. Aún más, con préstamo de la divisa platónica, propone al joven que: “ab agnitione divinitatis nil magis quam appetitus carnales et inflammata obstare libidinem. Hanc igitur doctrinam assidue tecum versa. Hec nostri consilli suma est” [nada se opone más al conocimiento de la divinidad que los deseos de la carne

⁸¹ *Ibid.*, pp. 140 y 141.

⁸² Sus aprecio de la razón e inteligencia no se dejan ver sólo en el *Secretum*, sino en *De sui ipsius et multorum ignorantia* [*La ignorancia del autor y la de muchos otros*]: “La cultura es un vistoso aditamento, pero la razón es innata y forma parte esencial del hombre; en consecuencia, si bien no me importa carecer de cultura, me avergonzaría estar privado de inteligencia” (“Carta a Donato de los Apeninos, gramático”, IV; fragmento tomado de Francesco Petrarca, “Obras polémicas”, en *Obras I. Prosa*, cit., pp. 176-177).

⁸³ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 150 y 151. Con respecto a la función del raciocinio en el ser humano, véanse también las dilucidaciones del propio autor, en *Ibid.*, pp. 148-151.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 208 y 209.

y la encendida lujuria. Reflexiona continuamente, pues, sobre esta máxima; éste es el punto esencial de mi consejo]⁸⁵.

En el *De libero arbitrio* del obispo de Hipona, se encuentra una introspección idéntica. En primer lugar, el filósofo manifiesta dos tipos de sentidos: uno exterior y otro interior. O sea, dicho en palabras suyas: “sensu corporis sentire corporalia; eundem autem sensum hoc eodem sensu non posse sentire; sensu autem interiore et corporalia per sensum corporis sentire, et ipsum corporis sensum: ratione vero et illa omnia, et eandem ipsam notam fieri, et scientia contineri” [los sentidos del cuerpo sienten las cosas corporales; que el mismo sentido exterior no puede sentirse a sí mismo; que el sentido interior siente los objetos corporales a través de los sentidos exteriores del cuerpo, y hasta los mismos sentidos corporales; y, en fin, que la razón conoce todas estas cosas y a sí misma, y que todos estos conocimientos los hace objeto de la ciencia] (II, 4, 10). De tal definición, san Agustín induce la superioridad del sentido espiritual sobre el corporal, e insiste en que se valore el primero como el moderador o juez del segundo, para percibir el mundo exterior razonablemente: “ita scilicet sensum illum interiore de istis corporis sensibus iudicare, cum eorum integritatem probat, et debitum flagitat, quemadmodum et ipsi corporis sensus de corporibus iudicant, assumentes in eis lenem tactum, reiicientesque contrarium” [o sea, que aquel sentido interior juzga de los sentidos exteriores cuando aprueba su integridad y cuando les exige como debido lo que les falta, y que a su vez los mismos sentidos corporales juzgan, en cierto modo, de los mismos cuerpos aceptando su contacto suave y agradable y rechazando el contrario] (II, 4, 12)⁸⁶.

Detengámonos en la frase de Petrarca, según hemos mencionado atrás: “cum mortalitatis vestre recordatione continua” [el recuerdo constante de vuestra condición mortal]⁸⁷. De hecho, la muerte es un criterio objetivo, que el mundo exterior adopta para juzgar la vida de un cuerpo natural, así que se configura la concepción

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 232 y 233.

⁸⁶ San Agustín, *Del libre albedrío*, en *Obras de San Agustín*, vol. III, cit., pp. 278 y 282.

⁸⁷ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit. pp. 140 y 141.

común del tiempo en la sociedad realista. Sin embargo, desde el punto de vista de un intelectual medieval, lo que importaba de verdad era el tiempo localizado en el alma. Basándose en el pensamiento agustiniano sobre el tiempo⁸⁸, Gurevich deja en claro que “The ability to measure the duration of time-flow is given to the human spirit, and it is in the soul alone that the forms of perception of time past, present and future inhere: these forms do not subsist in objective reality” [La capacidad de medir la duración del transcurso temporal es conferida al espíritu humano, y está sólo en el alma, de la que las formas de concepción del tiempo pasado, presente y futuro son inherentes: estas formas no existen en la realidad objetiva]⁸⁹. Cuando el hombre trate las cosas del mundo desde la perspectiva convencional del tiempo, enfocará su mirada en las imágenes del plano fenoménico, y tendrá miedo de que desaparezcan las fantasías bellas efímeras. El único remedio contra este problema sería acordarse del pasado por medio de la memoria, suponer el futuro por la premonición, y entender el presente por la observación perspicaz. Además, se debería integrar las experiencias del pasado y las angustias del futuro a la vida realista del presente. De tal modo, el alma se engrandecerá, relleniéndose a sí misma; mientras tanto, alcanzará verse sana-virtuosa en el estado armónico. Sin dejar lugar a duda, este agrandamiento o relleno (*distentio*) no se refiere al aumento cuantitativo, sino que en mayor medida, significa la actividad vitalista del espíritu humano, que está creciendo y desarrollándose en sí. Por el dogma anticronológico de san Agustín, se constituye la idea de la eternidad, con la que el alma humana intenta liberarse del mundo profano-vulgar; y en la existencia inmortal, el alma humana será como los seres divinos, viviendo en la felicidad verdadera⁹⁰. De ahí que ese “cum mortalitatis vestre recordatione continua” [recuerdo constante de vuestra condición mortal], que Petrarca sugiere a menudo tanto al galán-amante ficticio en sus obras como al lector, no se refiera simplemente a la meditación sobre el tema de la muerte, sino

⁸⁸ Véanse sus *Confesiones*, XI, 13-29, en *Obras completas II...*, cit., pp. 477-499.

⁸⁹ A. J. Gurevich, *op. cit.*, p. 114. La traducción del texto citado es mía.

⁹⁰ Texto sintetizado por A. J. Gurevich, “What is time?” [¿Qué es el tiempo?], en *Ibid.*, pp. 112-115 y 139-140.

que comprende un sentido aún significativo de pensar en las cosas que tienen una vida limitada y en la fugacidad del tiempo, así como su relación contrapuesta a las cosas eternas⁹¹

Durante la depuración del amor, aparte de los temas del empleo de la razón y el descarte de los objetos seductores profanos, el meollo de la felicidad es también una cuestión que vale la pena indagarse. A la perspectiva de la carencia-búsqueda, ¿acaso al amante le falta el amor, así que nace el deseo en su interior, con el fin de encontrarlo? En el *Banquete*, se expone la misma pregunta durante el diálogo entre Sócrates y Agatón, y se saca una respuesta meditativa, de tono interrogativo: si los objetos del amor son la hermosura y la bondad, ¿el amor se pone en busca de ellas porque no las tiene en sí? Si el amor está carente de los rasgos virtuosos, ¿por qué merece la pena buscar una cosa fea y mala? (200^e-201^e). En realidad, el personaje joven, Agatón, representa el punto de vista del amante profano, que partiendo del deseo apasionado, busca todos los fantasmas hermosos en el mundo exterior, y los identifica como los objetos del amor. Por el contrario, el maestro Sócrates, citando la opinión de la sacerdotisa de Mantinea, Diotima, indica que el amor no se refiere a ningún objeto individual, sino que consiste en la fuerza conductora hacia el bien, por el que los amantes esperan hacerlo propio en su interior. Dicho en palabras del filósofo: “Pues, no es, creo yo, a lo suyo propio a lo que cada cual se aferra, excepto si se identifica lo bueno con lo particular y propio de uno mismo y lo malo, en cambio, con lo ajeno. Así que, en verdad, lo que los hombres aman no es otra cosa que el bien” (205^e-206^a). Éstos, poseídos del bien, logran la felicidad auténtica: “Por la posesión [...] de las cosas buenas, en efecto, los felices son felices, y ya no hay necesidad de añadir la pregunta de por qué quiere ser feliz el que quiere serlo, sino que

⁹¹ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit. pp. 140 y 141. Es más, atendiendo la experiencia y la lectura propia de Petrarca, Francisco Rico señala que la *cogitatio mortis* [meditación sobre la muerte] es una cuestión transcendente para el poeta. Aparece no sólo una vez en la presente obra que tratamos, sino que se refleja en el *De otio religioso*, bajo la enseña del *Fedón* (a través de los tratados de Macrobio) y en armonía con las lecciones bíblicas del *Eclesiástico* (VII, 40), y también se expone en las *Invec-tive contra medicum* en concordancia con las enseñanzas, tanto profanas (por ejemplo, Platón y las obras morales de Cicerón y Séneca) como religiosas. Véase el estudio explícito de Francisco Rico, en *Vida u obra...*, cit., pp. 81-89.

la respuesta parece que tiene su fin” (205^a)⁹². Entiéndase por ello que tal felicidad introspectiva se basa en la autosuficiencia interior.

En una de las *Epistulae morales ad Lucilium*, Séneca destaca que “es feliz no aquel hombre al que vulgarmente se le considera tal, a quien afluyó mucho dinero, sino aquel que todo el bien lo tiene en su alma, noble, distinguido, que pisotea lo que deslumbra a la gente [...], que aprecia al hombre sólo por aquellos rasgos que hacen de él un hombre, que aprovecha el magisterio de la naturaleza, que se modela conforme a sus dictados y vive tal como ella prescribe” (V, 45, 9)⁹³. Además, en la renombrada obra de Boecio, *De consolatio philosophiae*, que Petrarca ha citado repetidas veces en su *Secretum*, se proclama que la verdadera bienaventuranza no consiste en las riquezas que la gente reconoce en común apreciables y se lanza a la búsqueda, tales como la fortuna, poder, lustre, reverencia y alegría, sino que existe en el bien autosuficiente, que procede del Señor. Si el hombre sirve la felicidad real como el propósito y la causa final para su búsqueda de cualquier cosa, el deseo de la propia búsqueda será incitado y fomentado por el bien virtuoso. Y como no hay nada más deseoso de la felicidad que el bien, la búsqueda de ésta misma deberá de ser el anhelo de alcanzar el bien. Aún más, conforme al razonamiento del filósofo, “Dios, por su esencia, es el sumo bien” y, asimismo, “es necesario que lo que fuere la suma bienaventuranza sea la suma divinidad”⁹⁴. Por lo tanto, la búsqueda de la felicidad y el encuentro del bien son efectivamente iguales que el acto aspirante a la unión con Dios.

El logro del bien se atribuye a la labor asidua del interior, con el que se puede eliminar las búsquedas ciegas del mundo exterior. Petarca, en la carta de la subida al monte Ventoso, muestra que a lo largo de leer las *Confesiones* del obispo de Hipona en lo alto de la montaña, está “in silentio cogitanti quanta mortalibus consilii

⁹² Cfr. Platón, *Diálogo III...*, cit., pp. 240-243 y 249-251.

⁹³ Séneca, *Epístolas morales...*, cit., p. 179.

⁹⁴ Boecio, *De la consolación por la filosofía*, prólogo y notas de Juan Bautista Bergua, traducción de Esteban Manuel de Villegas y Fray Alberto de Aguayo, presentado por Manuel Fernández de la Cueva, Madrid, Ibéricas-Clásicos Bergua, 2010, p. 71 (Libro III, prosa 10). Véanse también los diálogos entre el propio Boecio y el personaje alegórico, Filosofía, en *Ibid.*, pp. 53-73 (Libro III, prosas y metros 1-10), de donde el presente párrafo de la tesis es resumido.

esset inopia, qui, nobilissima sui parte neglecta, diffundantur in plurima et inanibus spectaculis evanescent, quod intus inveniri poterat, querentes extrinsecus” [meditando en silencio cuán faltos de juicio están los hombres, pues descuidan la parte más noble de sí mismos, se dispersan en múltiples cosas y se pierden en vanas especulaciones, de modo que lo que podrían hallar en su interior lo buscan fuera de sí]⁹⁵. La reprimenda de las vanidades de este mundo se refleja también en el Libro III del *Secretum*: “Illa omnium execrabilis et horrenda dementia est, quod nescitis utrum supremis necessitatibus suffecturum sit, in ridiculas vanitates, ceu superabundet, effundere” [Las más abominable y horrorosa de todas las locuras es la de malgastar, como si sobrara, en ridículas vanidades lo que no sabéis si bastaría para cubrir las necesidades supremas]⁹⁶. Al compararlas con las cosas divinas, se pone de manifiesto lo despreciable de las búsquedas profanas, y asimismo lo valioso de la libertad espiritual: “quanta tibi videtur amentia meliore annos atque optimas evi partes, vel in placendo oculis alienis vel in auribus hominum demulcendis expendere; deterrimas atque ultimas, pene ad nil utiles, vivendique simul et finem et fastidium allaturas, Deo tibi que resenare, ut anime tue libertas extrema omnium cura sit?” [¿no te parece de locos malgastar los mejores años, lo más florido de la vida, en congraciarse a los ojos de los demás o en halagar los oídos humanos, y, al final, reservar los últimos y peores a Dios y a ti mismo, casi del todo inútiles, ya que están destinados a acarrear el final y el hastío de la vida, como si la libertad del alma fuera la última de las preocupaciones?]⁹⁷. En lo que se refiere al tema de afecto, supone que el amor lícito y permanente consiste en el sentimiento sereno que comprende el quietismo del sabio estoico⁹⁸, de ahí que el alma se quede libre de los males del

⁹⁵ *Rerum familiarium libri*, IV, 1 (reconocida por la Epístola “A Dionigi da Borgo San Sepolcro, de la orden de san Agustín y profesor de Sagradas Escrituras, acerca de ciertas preocupaciones propias”), en Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 444 y 445.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 390-393.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 392 y 393.

⁹⁸ En cuanto a la impasibilidad estoica ante los objetos y seducciones exteriores, véanse los tratados de Séneca, *Sobre la felicidad*, introducción, versión y comentarios de Julián Marías, 1ª reimpresión, Madrid, Alianza, 2001, pp. 49-50 (“La felicidad verdadera”); 53-55 (“La libertad del sabio”); 80-81 (“La felicidad del sabio”); y 92-94 (“Las preferencias del sabio”).

mundo exterior. Según Petrarca declara en el tratado “De los agradables amores”: “si hubiere algún amor en el mundo sin congoja, sin torpe deseo, sin suspiros y sin demasiado y muy diligente cuidado, que este tal sea concedido al sabio, «porque es libre de todo vicio» y, como Cicerón dice, de todo ruido y congoja de espíritu, que son cosas que el sabio debe mucho excusar”⁹⁹.

A medida que está buscando el amor, Petrarca se preocupa por el trastorno del alma. En un soneto, señala que por causa de infringir la disciplina de la naturaleza, el alma se pone enferma y desviada. Al servirse del pensamiento platónico, el poeta inicia el canto, comparando las cosas universales según su carácter congénito, para aludir a la incompatibilidad entre la razón y el deseo:

Se mai foco per foco non si spense,
né fiume fu già mai secco per pioggia,
ma sempre l'un per l'altro simil poggia,
et spesso l'un contrario l'altro accense,
Amor, tu che' pensier' nostri dispense,
al qual un'alma in duo corpi s'appoggia,
perché fai in lei con disusata foggia
men per molto voler le voglie intense?
Forse sí come 'l Nil d'alto cagendo
col gran suono i vicin' d'intorno assorda,
e 'l sole abbaglia chi ben fiso'l guarda,
cosí 'l desio che seco non s'accorda,
ne lo sfrenato obiecto vien perdendo,
et per troppo spronar la fuga è tarda.

(*Rima XLVIII*, vv. 1-14)

[Si nunca se apagó fuego con fuego, / ni con lluvia jamás se apagó un río, / mas siempre un semejante al otro apoya, / y a menudo un contrario al otro acrece, / Amor tú que gobiernas nuestras mentes, / y que un alma sostienes en dos cuerpos, / ¿por qué en ella de modo extraño haces / que con mucho querer mengüen sus ansias? / Quizás igual que el Nilo que cayendo / con rumor ensordece lo cercano, / o como el sol ue ciega a quien lo mira / no de acuerdo el deseo, así, consigo, / va cediendo en su meta desmedida, / y por mucho aguijar lenta es la huida.]

⁹⁹ Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortune*, I, 59, en *Obras I. Prosa*, cit., p. 436. Es más, según explica Pedro Cátedra, el traductor quinientista del presente texto, Francisco de Madrid, debe de confundir las palabras que Petrarca ha citado de Cicerón, o posiblemente siga una fuente mendaz. La frase que dice el filósofo romano —“vacat enim omni libidine”— es, en realidad, la entrecomillada en el texto. Véanse sus notas a los Apéndices, en *Ibid.*, p. 468.

La homogeneidad ayuda el desarrollo y la unión, mientras que la heterogeneidad, en cambio, fomenta el crecimiento de otros elementos ajenos. En la época antigua, cuando la psicología no llegó a ser bien desarrollada, se trataban los síntomas de la enfermedad amorosa (e incluso el deseo) como una rama de la medicina física. El *incipit* del susodicho poema se corresponde con la teoría que el personaje médico, Erixímaco, aclara en el *Banquete* platónico: “Debe, pues, ser capaz de hacer amigos entre sí a los elementos más enemigos existentes en el cuerpo y de que se amen unos a otros. Y son los elementos más enemigos los más contrarios: lo frío de lo caliente, lo amargo de lo dulce, lo seco de lo húmedo y todas las cosas análogas” (186^{d-e})¹⁰⁰. El amante, cuyo interior está ardiente del deseo, se lanza a la búsqueda del amor, pero las pasiones se vuelven inconscientemente aflictivas, desgarrando el corazón del pretendiente. La causa radica en que el deseo es heterogéneo de la esencia del ser humano (la razón). Cuando el amante no lo contiene o refrena adecuadamente; a saber, como opina Platón, que “no complace al Eros ordenado y no la honra ni le venera en toda acción” (188^c)¹⁰¹, el alma va a perder el estado armónico, y tener la razón aturdida. Incluso la búsqueda deseosa será desviada; y atendiendo a los dos últimos versos del señalado soneto: “ne lo sfrenato oggetto vien perdendo, / et per troppo spronar la fuga è tarda” [va cediendo en su meta desmedida, / y por mucho aguijar lenta es la huida] (*Rima XLVIII*, vv. 13-14).

Aparte de abordar el amor desde el punto de vista físico, el poeta expone otra idea que proviene de la ética estoica: *vivere secundum naturam* (vivir de acuerdo con la naturaleza). Séneca en su tratado *De vita beata*, indica que la naturaleza de la humanidad consiste en la razón, así que el hombre necesita vivir racionalmente con el fin de alcanzar la verdadera felicidad¹⁰². Es más, Platón utiliza un mito para

¹⁰⁰ Platón, *Diálogos III...*, cit., p. 214.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 218.

¹⁰² De hecho, la naturaleza, la razón y la virtud son tres términos principales de la moral estoica, que aparecen a menudo conjugados en la obra del filósofo, y son considerados como partes integrales de la felicidad que constantemente procura encontrar el sabio. Véanse sus discursos, como “La felicidad verdadera”, “Definiciones del sumo bien”, “Placer y felicidad”, “vivir según la naturaleza” y “La felicidad del sabio”, en Séneca, *Sobre la felicidad*, cit., pp. 49-52; 56-57; 60-63; 80-81. Es más, véase asimismo el comentario textual de Julián Marías, en *Ibid.*, pp. 50 y 60-61.

aclarar que el hombre, impulsado por el amor, trata de encontrar su propia mitad, tanto física como psíquica. En el *Banquete*, por boca del poeta cómico, Aristófane, se afirma que el ser humano había sido íntegro, pero por causa de la soberbia, por la que pensaba ofender y luchar contra las deidades, fue castigado por el soberano celeste, Zeus. Así, se perdió la integridad primitiva. Cada individuo se bipartió, y al mismo tiempo, cada parte fue implantada el deseo erótico, por el que se intentaría encontrar la otra mitad original, incorporándose a ella, no sólo para curarse de la división que sufre, sino para restablecer la naturaleza idónea de unidad (cfr. 190^a-191^d). Conforme al filósofo griego, “nuestra raza sólo podría llegar a ser plenamente feliz si lleváramos el amor a su culminación y cada uno encontrara el amado que le pertenece retornando a su antigua naturaleza. [...] Por consiguiente, si celebramos al dios causante de esto, celebraríamos con toda justicia a Eros” (193^{c-d})¹⁰³. Si tratamos dicha declaración en perspectiva metafísica, tenemos en cuenta que para el filósofo, el amor es una fuerza innata de nuestra alma, que nos empuja a buscar la integridad de la naturaleza humana, o bien la perfección de la razón virtuosa, con el fin de conseguir la vida dichosa y plenamente feliz. En Petrarca, la idea sobre el sintonizar el alma con la naturaleza y el vivir según el raciocinio se muestra no sólo en la última estrofa de la pieza señalada —“così ’l desio che seco non s’accorda” [no de acuerdo el deseo, así, consigo] (*Rima XLVIII*, v. 12)— sino en otro soneto, donde el propio poeta, mirándose en el espejo del alma, percibe un profundo desengaño, y aspira por la libertad espiritual:

Dicemi spesso il mio fidato specchio,
l’animo stanco, et la cangiata scorza,
et la scemata mia destrezza et forza:
—Non ti nasconder piú: tu se’ pur vèglio.
Obedir a Natura in tutto è il meglio,
ch’a contender con lei il tempo ne sforza.—
Súbito allor, com’acqua ’l foco amorza,
d’un lungo et grave sonno mi risveglio...
(*Rima CCCLXI*, vv. 1-8)

¹⁰³ Cfr. Platón, *Diálogos III...*, cit., pp. 220-224 y 227.

[A menudo me dice el fiel espejo, / cambiada la corteza, y ya cansado, / y con menguas mi fuerza y mi destreza: / «No te escondas, que viejo ya te has vuelto. / Lo mejor es que sigas a Natura, / que resta fuerza al tiempo el combatirla.» / De pronto, como el agua apaga al fuego, / de un denso y largo sueño me despierto.]

E igualmente, se refleja en el último entorno de la peregrinación triunfal, donde el poeta goza del espejo interior delante de sus ojos, con el que cae en la cuenta de lo erróneo y vano de sus comportamientos anteriores, y comienza a reflexionar sobre el fin de su propia vida:

Segui' già le speranze e 'l van desio;
or ò dinanzi agli occhi un chiaro specchio,
ov'io veggio me stesso e 'l fallir mio;
e quanto posso al fine m'apparecchio,
pensando al breve viver mio, nel quale
stamani era un franciullo ed or son vecchio.
(*TT*, vv. 55-60)

[Antes seguí deseos y esperanzas; / ahora tengo un espejo ante mis ojos / donde me miro y veo mi fracaso; / y todo cuanto puedo me preparo / para el fin de mi vida que es tan corta, / pues apenas fui niño y ya soy viejo.]

Después del proceso depurador, el alma se vuelve sosegada y nítida, tal como espejo. A través del él, el amante ve claramente su personalidad, y se entera de los males en sus conductas. Digno de resaltar es que el espejo es “un recipiente reflectante cuya fuente de poder es la luz”: por una parte, refleja la realidad inmediata, e incluso, a juzgar por los antiguos, comprende el poder de “percibir el alma”; y por otra, da imágenes en condición de que haya luz¹⁰⁴. O sea, dicho de modo simbólico, sólo cuando el contemplador tenga razón, podrá ver claramente su propia imagen. Un buen ejemplo se muestra explícitamente en el Libro III del *Secretum*. Petrarca utiliza el pensamiento de Séneca con respecto al espejo, para referirse al contorno espiritual donde el hombre sensato medita sobre su propio estado. Según Agustín aconseja al joven amante, Francesco:

¹⁰⁴ Cfr. Ami Ronnberg y Kathleen Martin, *op. cit.*, p. 590.

Ineptias pueriles abice; adolescentie flammæ exstingue; noli semper cogitare quid fueris; quid sis aliquando circumspice. Neu tibi frustra propositum speculum arbitrare. Memento quid in *Questionibus naturalibus* scriptum est. Ad hoc enim «inventæ sunt specula, ut homo ipse se nosceret. Multi ex hoc consecuti sunt primo quidem sui notitiam; deinde etiam consilium aliquod: [...] iuvenis ut sciret tempus illud esse discendi et virilia aggrediendi; senex ut cum canis indecora deponeret, et de morte aliquid cogitaret»¹⁰⁵.

[Aparta las tonterías infantiles, apaga las llamas de la adolescencia; deja de pensar siempre en lo que has sido y, de vez en cuando, indaga qué eres. No creas que yo te hablaba del espejo en vano. Recuerda lo que hay escrito en las *Cuestiones Naturales*: «se inventaron los espejos para que el hombre se conociera a sí mismo. Gracias a ellos muchos han logrado primero conocerse y después aplicarse algún consejo: {...} el joven, a saber que es el momento de aprender y de acercarse a las acciones viriles; el anciano, a dejar a un lado lo que es impropio de las canas y a pensar un poco en la muerte».]

La sugerencia que el *senex* expresa al *puer* radica en el anhelo del desarrollo espiritual a la medida del cambio diacrónico de la apariencia física. Según interroga el santo: “Quod ergo? mutavit ne animum ulla ex parte corporis conspecta mutatio?” [¿No te ha cambiado un poco el espíritu al ver el cambio del cuerpo?]. El propio maestro reprende el estancamiento del desarrollo espiritual: “Pudeat ergo, pudeat animum nunquam mutari, cum corpus mutetur assidue. Et hoc est quod de pudore dicendum tempus obtulerat” [Avergüénzate, pues, avergüénzate de que tu espíritu no cambie nunca, mientras que tu cuerpo cambia continuamente. Esto es todo lo que el tiempo me ha permitido decir sobre el pudor]. Y mientras tanto, recurre al raciocinio: “ab ipso fonte remediorum, idest ab ipsa ratione, auxilium imploremus; idque intenta cogitatio prestabit” [pidamos el auxilio de la fuente misma de los remedios, es decir, de la misma razón. Se obtendrá con la intensa reflexión]¹⁰⁶. Por boca del personaje sensato, Petrarca deja en claro que la razón es el mejor remedio espiritual y el alimento nutritivo del alma.

En breve, el aprovechamiento del raciocinio fomenta la depuración espiritual, ahuyentando la sensualidad interior, y dejando el alma virtuosa, hasta ennoblecida.

¹⁰⁵ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 370-373. Con respecto al texto citado de Séneca, véase *Naturales quaestiones*, I, 17, 4.

¹⁰⁶ Texto citado por Petrarca, *Ibid.*, pp. 362-363 y 372-375.

Mientras el alma está reflexionando sobre la esencia de la humanidad, asimilando el conocimiento de sí misma y amándose, encuentra el justo camino que le conduce hacia la bondad suprema, donde se une con Dios, y consigue la vida feliz y eterna. Esto se corresponde con la divisa conclusiva que Petrarca expresa en el final de la creación espiritual en prosa: “«Hac iter est in patriam»” [«Éste es el camino hacia la patria»]¹⁰⁷. Pero nos queda una duda sin resolver: cuando el amante razonable expulsa la hermosura corporal de su mente, ¿con qué figura intermediaria y cómo puede percibir el amor que le inspira el deseo para conseguir el mismo? O sea, en el mundo espiritual, ¿cómo crea el objeto substituyente que le impulsa a elevar el amor? De hecho, durante el trayecto de la sublimación espiritual, no sólo se refleja el procedimiento de la purificación, sino también la resurrección y palingénesis del alma. Esto es de lo que trataremos en el apartado siguiente.

C. Alma como espejo del amor

En las creaciones líricas, Petrarca se vale del alma como purgatorio a la espera de que se elimine su pecado sensual, al tiempo que reconoce a la propia alma como espejo del amor, con la iniciativa de crear una nueva figura de Laura en su propio interior. En el desenlace del *Purgatorio* de Dante, encontramos la misma expresión poética. El poeta-viajero no sólo se metió en las aguas del Lete para depurar la antigua vida, sino que con la nueva alma tan limpia y nítida como el río, contemplaba a su amor, Beatrice, y tuvo en cuenta que su fisonomía se mostraba más bella, brillante y al mismo tiempo eterna:

Mille disiri piú che fiamma caldi
strinsermi li occhi alli occhi rilucenti,
che pur sopra 'l grifone stavan saldi.
Come in lo specchio sol, non altrimenti
la doppia fiera dentro vi raggiava,
or con altri, or con altri reggimenti.

.....

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 414 y 415.

O isplendor di viva luce eterna,
 chi palido si fece sotto l'ombra
 sí di Parnaso, o bevve in sua cisterna,
 che non paresse aver la mente ingombra,
 tentando a render te qual tu paresti
 là dove armonizzando il ciel t'adombra,
 quando nell'aere aperto ti solvesti?
 (*Purgatorio*, vv. 118-123; 139-145)¹⁰⁸

[Mil deseos ardientes condujeron / mis ojos a sus ojos, que tenía / clavados en el grifo, y no me vieron. / Cual sol que en un espejo relucía, / la doble fiera en ellos reflejaba / y en una u otra forma se veía. / {...} Oh esplendor de la viva luz eterna, / ¿quién que bajo la sombra empalidece / del Parnaso, o abreva en su cisterna, / no ha de pensar que el pensamiento empece / si trata de decir cómo brillaste / donde el cielo entre músicas te mece, / cuando en el aire libre te mostraste?]

La mirada espiritual —con “li occhi alli occhi” [mis ojos a sus ojos] (*Ibid.*, v. 119)— de modo activo, lleva adelante la búsqueda del amor en el plano contemplativo, y hace al alma racional que encuentre el objeto substituyente del amor en sí misma, y a éste le confiera una nueva vida. En el contexto, se halla una cuestión vinculada a la sublimación espiritual, que merece la pena averiguarse: la interrelación entre los ojos, el alma y el espejo. Los ojos son ventana del alma, reflejando como espejo la belleza-bondad interior de la misma. Mientras que los ojos desempeñan el papel transmisor, el alma se transforma en receptor, encargado de aceptar los rayos que emanan de objetos bellos. Ambos deben ser como espejo: los primeros se dedican a reflejar; la segunda, a mostrar fielmente la belleza. Según Camille observa sobre las miradas amorosas en la época medieval, el ojo no era reconocido por cámara o grabadora pasiva como la gente piensa hoy día, sino por farol activo y espontáneo. A la influencia de la doctrina aristotélica y la ciencia de los árabes, los escolásticos en el siglo XIII propusieron la teoría de la “intromisión”, considerando el ojo como el único sentido del cuerpo que recibía los rayos irradiados de los objetos externos. Al mismo tiempo, como la antigua noción platónica no fue desplazado totalmente, el propio ojo era entendido como farol, que emitía los rayos iluminantes hacia sus

¹⁰⁸ Dante Alighieri, *Comedia. Purgatorio*, edición bilingüe, traducción, prólogo y notas de Angel Crespo, 1ª ed. en Biblioteca Formentor, Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 370 y 371.

objetos (cfr. *infra*, Fig. 11). De ahí que el mirar se convirtiera en un acto de sentido tan placentero como peligroso y, a juzgar por la teoría aristotélica, los ojos fueran vinculados estrechamente al núcleo del cuerpo humano: el corazón¹⁰⁹. La idéntica concepción se refleja en un soneto de Petrarca:

Itellecto veloce piú che pardo,
pigro in antivedere i dolor' tuoi,
come non vedestú nelli ochhi suoi
quel che ved' ora, ond'io mi struggo et ardo?

Taciti sfavillando oltra lor modo,
dicean: —O lumi amici che gran tempo
con tal dolcezza feste di noi specchi,

il ciel n'aspetta: a voi parrà per tempo;
ma chi ne strinse qui, dissolve il nodo,
e 'l vostro per farv' ira vuol che 'nvecchi.—

(*Rima CCCXXX*, vv. 5-14)

[Oh mente más veloz que leopardo, / y torpe presintiendo tus dolores, / ¿cómo no viste aquello tú en sus ojos, / por lo cual me consumo y ardo ahora? / Callados, reluciendo más que nunca, / me decían: «Oh luces que gran tiempo / con tal dulzura fuisteis nuestro espejo, / vamos al cielo, aunque os parezca pronto; / que aquel que nos ató soltó ya el nudo, / mas quiere que envejezca y sufra el vuestro.»]



Fig. 11.

Miniatura titulada “La mirada fija de Deseo”, elaborada por Robinet Testard, en Évrard de Conty, *Le livre des Échecs amoureux moralisés* [El libro de los Fracazos amorosos moralizados] (Poitiers, 1496-1498), Fol. 198 verso, MS fr. 143, conservado actualmente en la Bibliothèque nationale de France, París¹¹⁰.

¹⁰⁹ Véanse las dilucidaciones de Michael Camille, en *op. cit.*, pp. 28-29.

¹¹⁰ Fuente de la imagen: <http://www.la-vie-du-jardin.com/medieval/imaginaires.php> (“Les jardins imaginaires”, *La vie du jardin*) [fecha de consulta: 17/11/2012]. En cuanto a la explicación de la lámina, véase Michael Camille, *Ibid.*, p. 73.

Como el amante no había depurado su alma, no sabía que el sí estaba ardiente de deseo, y se estaba conduciendo hacia la muerte (cfr. *Ibid.*, vv. 5-8). Pero, por la iluminación de los ojos brillantes y hermosos de Laura, el amante cae en la cuenta de que el reflejo de la belleza radica en sus propios ojos-espejos (cfr. *Ibid.*, vv. 9-11), la búsqueda del mundo profano es nada más que un tormento y atadura del alma, y la libertad absoluta consiste en el ascenso espiritual al cielo (cfr. *Ibid.*, vv. 12-14). La expresión de los ojos como ventana espiritual no se da a ver sólo en la presente pieza, sino también en la canción extensa que inicia con “Standomi un giorno solo a la fenestra, / onde cose vedea tante” [Estando un día solo en la ventana / desde la cual veía tantas cosas] (*Rima CCCXXIII*, vv. 1-2).



Fig. 12. Ilustraciones a las Rimas CCCXXII y CCCXXIII, elaboradas por Antonio Grifo, en Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*; Trionfi (Venecia, Vindelino da Spira, 1470), Fols. 96 verso y 97 recto, H 12.753; BMC V, 154-155; IGI 7517, conservadas ahora en la Biblioteca Civica Querliniana, Brescia¹¹¹.

¹¹¹ Fuente de la imagen: <http://www.misinta.it/biblioteca-digitale-misinta-2/1400-2/1470-petrarca-canzone-e-trionfi-miniato/> ("1470 Petrarca, *Canzoniere* e *Trionfi* (miniato)", Misinta, Associazione Bibliofili Bresciani Bernardino Misinta) [fecha de consulta: 14/12/2012].

A juzgar por la explicación de Santagata, ésta es la “finestra mentale” [ventana mental] del poeta, por la que advierte seis imágenes extraordinarias, consistentes en fiera, nave, laurel, fuente, fénix y Eurídice¹¹². Con los espectros, se presenta de modo alusivo la muerte del amor, “ch’era sol di mirar quasi già stanco” [que sólo de mirarlas me cansaba] (*Ibid.*, v. 3). Es una pieza bien visualizada, donde el poeta, al describir las seis imágenes significativas, configura el perfil del amor ubicado en lo íntimo de su alma. He aquí el panorama resumido: la dama de la que se enamora el poeta, es de hermosura tan extraordinaria como la fiera bella y el fénix singular. Desafortunadamente, la muerte fulminante del amor impacta al poeta; tal como la nave se enfrenta a tormentas en el mar, así se daña la musa poética (el laurel), y se dispersan los tiempos deleitosos (la fuente), igual que la fatalidad de Eurídice con respecto a Orfeo (cfr. *supra*, Fig. 12). Tal configuración de amor hace que el corazón se sienta ansioso de morir, de ahí que al final de esta pieza, el poeta proclame:

Canzon, tu puoi ben dire:
—Queste sei visioni al signor mio
àn fatto un dolce di morir desio.—
(*Ibid.*, vv. 73-75)

[Canción, decir podrías: / «Las seis visiones estas a mi dueño / le han hecho desear dulce la muerte.»]

Según explica Revilla, la imagen que un espejo ofrece siempre consiste en la objetividad y veracidad, y una vez traspuesta esta experiencia al criterio espiritual, el reflejo “supone sinceridad, autenticidad: el alma se muestra tal como es”¹¹³. Y a juzgar por Chevalier y Gheerbrant, el alma casta y pura comparte el carácter nítido de un perfecto espejo, puesto que no sólo sirve para mostrar la belleza, sino que la propia alma también forma parte de ella. Gracias a esta unión esencial, tiene lugar la interrelación entre el alma contempladora y la belleza contemplada, y más aún, ambas vidas llegan a circular mutuamente. En palabras de los analistas franceses:

¹¹² Véase la nota textual de Marco Santagata, en su edición comentada del *Canzoniere*, cit., p. 1246.

¹¹³ Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, 7ª ed., Madrid, Cátedra, 2010, p. 245.

Según Plotino, la imagen de un ser está dispuesta a recibir la influencia de su modelo como un espejo (*Enéadas*, 4, 3). Siguiendo su orientación, el hombre en cuanto espejo refleja la belleza o la fealdad. Lo importante consiste en la calidad del espejo, su superficie debe estar perfectamente pulida y ser pura, para obtener un máximo de reflejo. [...] Es una participación y no un simple reflejo: así el alma participa de la belleza en la medida en que se vuelve hacia ella [...].

El espejo no tiene solamente por función reflejar una imagen; el alma, convirtiéndose en un perfecto espejo, participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación. Existe pues una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla. El alma acaba por participar de la belleza misma a la cual ella se abre¹¹⁴.

En las obras de Petrarca, advertimos que el poeta a menudo trata de plasmar la imagen de Laura. Es un proceso de recordar su presencia, y también es un hecho, en sentido espiritual, de fomentar la resurrección de su vida. El renombrado crítico artístico del Renacimiento italiano, Alberti, opina en su tratado *De pictura* que “La pintura posee una fuerza divina que no sólo hace presente al hombre ausente, como se dice de la amistad, sino que representa ante los vivos a los que llevan siglos de haber muerto, dotando de placer a los espectadores y atrayendo admiración hacia el artista. [...] Ciertamente, a través de la pintura los rostros de los ya fallecidos guardan algo de vida por mucho tiempo”¹¹⁵. De la concepción, inducimos el motivo de la configuración de amor que plantea Petrarca. En primer lugar, afirma que todo lo del interior se refleja en el aspecto físico, según proclama: “spesso ne la fronte il cor si legge” [frecuente se lee el alma en el rostro] (*Rima CCXXII*, v. 12). En segundo lugar, recurriendo a la memoria, traza la fisonomía de la dama enamorada, para que el alma, desprovista del amor, se encuentre tranquila y consolada con las fantasías. He aquí cuatro ejemplos que el poeta expone en su *Canzoniere*:

Ove porge ombra un pino alto od un colle
talor m'arresto, et pur nel primo sasso
disegno co la mente il suo bel viso.
Poi ch'a me torno, trovo il petto molle

¹¹⁴ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 446-477.

¹¹⁵ Leon Battista Alberti, *De la pintura*, traducción, notas y estudio preliminar de J. Rafael Martínez-E., introducción de J.V. Field, México, D. F., Facultad de Ciencias, UNAM, 1996, p. 99.

de la pietate; et alor dico: Ahi lasso,
dove se' giunto! et onde se' diviso!
Ma mentre tener fiso
posso al primo pensier la mente vaga,
et mirar lei, et obliar me stesso,
sento Amor sí da presso,
che del suo proprio error l'alma s'appaga:
in tante parti et sí bella la veggio,
che se l'error durasse, altro non chiegio.

(*Rima CXXIX*, vv. 27-39)

[Donde ofrece su sombra un alto pino / o un collado me paro, y con la mente / dibujo en una piedra el bello rostro. / Luego cuando en mí vuelvo, encuentro el pecho / de compasión bañado; y digo: «¡Triste, / dónde has llegado! ¡y cuánto te alejaste!» / Mas mientras fija tenga / en el primer pensar la mente inquieta, / y la mire, y me olvide de mí mismo, / tan próximo a Amor siento / que con su propio error se calma el alma, / pues tan bella la veo en tantas partes / que, si dura el error, nada más pido.]

.....
Quel dolce pianto mi depinse Amore,
anzi scolpío, et que' detti soavi
mi scrisse entro un iamante in mezzo 'l core;

ove con salde ed ingegnose chiavi
ancor torna sovente a trarne fore
lagrime rare et sospir' lunghi et gravi.

(*Rima CLV*, vv. 9-14)

[Llegó a pintarme Amor el dulce llanto, / más, a esculpirlo, y me escribió en diamante / aquellos tiernos dichos en el pecho, / donde con fuerte e ingeniosas llaves / vuelve aún con frecuencia a sacar fuera / lágrimas raras y suspiros graves.]

.....
Quel sempre acerbo et honorato giorno
mandò sí al cor l'immagine sua viva
che 'ngegno o stil non fia mai che 'l descriva,
ma spesso a lui co la memoria torno.

(*Rima CLVII*, vv. 1-4)

[Aquel acerbo y honorable día / tan viva al corazón mandó su imagen / que no ha de describirlo ingenio o pluma, / aunque vuelvo hacia él con la memoria.]

.....
Ove ch'ì' posi gli occhi lassi o giri
per quetar la vaghezza che gli spinge,
trovo chi bella donna ivi depinge
per far sempre mai verdi i miei desiri.

Con leggiadro dolor par ch'ella spiri
alta pietà che gentil core stringe:
oltra la vista, agli orecchi orna e 'nfinge
sue voci vive et suoi sancti sospiri.

(*Rima CLVIII*, vv. 1-8)

[Dondequiera mis ojos tristes ponga / para calmar las ansias que los mueven,
/ hallo quien pinta allí una mujer bella / para que tenga verdes mis deseos. /
Con gracioso dolor parece que ésta / suscita gran piedad que el pecho opri-
me; / además de la vista, en los oídos / orna y finge sus voces y suspiros.]

Desde el punto de vista del amante, la imagen ficticia es la única recompensa del amor, cuando está ausente, y asimismo es reconocido por la parte más digna de toda el alma, según sostiene Petrarca en su tratado espiritual: “indignabarque me nobiliori velut anime mee parte truncatum” [Me exasperaba pensar que viéndome casi privado de la parte más noble de mi alma]¹¹⁶. Por lo tanto, el amante procura guardar esta imagen obsesiva, incluso forjarla para siempre en su alma:

Poi che 'l camin m'è chiuso di Mercede,
per desperata via son dilungato
dagli occhi ov'era, i' non so per qual fato,
riposto il guidardon d'ogni mia fede.

Pasco 'l cor di sospir', ch'altro non chiede,
e di lagrime vivo a pianger nato:
né di ciò duolmi, perché in tale stato
è dolce il pianto piú ch'altri non crede.

Et sol ad una imagine m'attengno,
che fe' non Zeusi, o Prasitele, o Fidia,
ma miglior mastro, et di piú alto ingegno.

(*Rima CXXX*, vv. 1-11)

[Pues de Merced cerrado está el sendero, / alejado ya estoy sin esperanza /
de los ojos, no sé por qué destino, / que guardan de mi fe la recompensa. /
Para el llanto nací y en llanto vivo, / y alimento mi pecho con suspiros; / mas
no me quejo, porque en tal estado / es dulce el llanto más de lo creído. / Y
a una imagen me atengo que no hicieron / Praxiteles, ni Zeuxis, ni el gran
Fidias, / sino un maestro con mayor ingenio.]

De hecho, durante las épocas antiguas y medievales, se hallaron innumerables ejemplos de la plasmación amatoria en la literatura, y los más famosos habrían de ser el mito de Pigmalión y Galatea, que aparece en las *Metamorphoseon* de Ovidio, y la leyenda de Tristán e Iseo, que transcurrió en las regiones celtas, como Irlanda, Pequeña Bretaña, Cornualles, y a partir del siglo XII empezó a difundirse por toda Europa. En la primera historia, Pigmalión era escultor famoso de Chipre, la mítica

¹¹⁶ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 294 y 295.

isla del amor consagrada a Venus. Como él odiaba mucho los vicios de las mujeres, guiado de su pensamiento idealista, talló con arte magistral una estatua femenina de níveo marfil. La creación era tan perfecta e ideal que el artista se enamoró de la imagen, procedente de su propia fantasía. Deseaba encontrar una señora de igual belleza en la realidad inmediata, por eso en la fiesta de Venus acudió a la ayuda de la diosa. Al final, cuando retornó a casa, besando la figura de marfil, se sorprendió de que la figura se estaba volviendo viva, y llegaría a ser una mujer real de carne y hueso (cfr. *infra*, Figs. 13 y 14). Atendiendo a la descripción de Ovidio, la resurrección de Galatea es así:

Vt rediit, simulacra suae petit ille puellae
incumbensque toro dedit oscula: uisa tepere est;
admouet os iterum, manibus quoque pectora temptat:
temptatum mollescit eber postitoque rigore
subsedit digitis ceditque, ut Hymettia sole
cera remollescit tractataque pollice multas
flectitur in facies ipsoque fit utilis usu.
Dum stupet et dubie gaudet fallique ueretur,
rursus amans rursusque manu sua uota retractat;
corpus era: saliant temptatae pollice uenae.

(*Metamorfosis*, X, vv. 280-289)¹¹⁷

[Cuando volvió Pigmalión, va en busca de la imagen de su amada, e inclinándose sobre el lecho le dio besos: le pareció que estaba tibia; le acerca de nuevo los labios, y también con las manos le palpa los pechos: el marfil, al ser palpado, se ablanda, y despojándose de su rigidez cede a la presión de los dedos y se deja oprimir, como la cera del Himeto se reblandece al sol, y moldeada por el pulgar se altera adquiriendo múltiples conformaciones, y es el propio uso el que la hace útil. Él se queda atónito y vacila en regocijarse y teme ser víctima de una ilusión, y entretanto, inflamado de amor, vuelve una y otra vez a tocar con las manos el objeto de sus ansias. ¡Era un cuerpo! Laten las venas palpadas por los dedos.]

En el segundo *roman* del tema artúrico, Tristán se casó con Iseo, la de las Blancas Manos, la cual era señora noble, hermosa y cortés, con la fisonomía muy parecida a su amor verdadero, que llevaba el mismo nombre. Sin embargo, el amante no se enamoró de ella, así que en lo más espeso del bosque construyó un palacio secreto,

¹¹⁷ Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, tomo II, cit., p. 184. Con respecto al detalle del cuento que sucede a Pigmalión y Galatea, véase el Libro X, vv. 243-297, en *Ibid.*, pp. 183-185.

con una magnífica sala de imágenes. Elaboró la estatua de la reina de Cornualla, a saber, la auténtica Iseo, junto con su criada confidente, Brangel. El amante plasmó la figura tan vivificante y la vestió tan elegante que no resistía al deseo de dirigirse a ella, tratándola como señora real, con la que viviera diariamente:

... dispuso Tristán dos figuras de talla humana, talladas y pintadas con tal destreza que cuantos las vieran creerían hallarse ante seres vivos. La primera de ellas representaba a la reina Iseo, la segunda a su fiel camarera Brangel, con la que había compartido sus secretos y arcanos. Vestía la reina una gran túnica de púrpura dorada adornada con pieles de armiño, un ceñidor de herretes de plata ajustaba su figura: la púrpura simbolizaba el duelo, la aflicción y miseria de la reina por Tristán. [...] En su mano derecha llevaba el anillo de jaspe verde y una banda desenrollada en la que se leían estas palabras: «Tristán, tomad este anillo y conservarlo por mi amor y recordad nuestras penas y alegrías.» [...] En sus horas de desaliento, cuando la tristeza lo embargaba, Tristán volvió a cruzar el profundo río, sorteaba los riscos escarpados, se adentraba en el bosque que otrora poseyó Moldagog y penetraba en la gruta. Allí cuenta a las imágenes sus placeres y alegrías de amor, sus trabajos y dolores, sus penas y angustias. Contento, abraza la imagen de Iseo como si abrazase a la reina¹¹⁸.

Fig. 13.

Miniatura de Pygmalion, hecha por anónimo, en Guillaume de Lorris y Jean de Meung, Roman de la Rose (hacia 1460), Fol. 149 verso, MS. Douce 195, manuscrito dedicado a la madre de Francisco I de Francia, Luisa de Saboya (en francés, Louise de Savoie), conservado ahora en la Library Bodleian, University of Oxford, Londres¹¹⁹.



¹¹⁸ *Tristán e Iseo*, cit., pp. 156-158.

¹¹⁹ Fuente de la imagen: <http://image.ox.ac.uk/images/bodleian/msdouce195/149v.jpg> ("Bodleian Library. MS. Douce 195", *Early Manuscripts at Oxford University*) [fecha de consulta: 12/10/2012].



Fig. 14.

Angelo Bronzino, Pigmalión y Galatea (hacia 1530), témpera en panel, conservado actualmente en la Galleria degli Uffizi, Florencia¹²⁰.



Fig. 15.

Autor incógnito, Couple chevauchant [Pareja a caballo] (entre 1340 y 1350), detalle de un panel de estuche, narrando la historia de Tristán e Iseo, relieve en marfil, conservado actualmente en el Musée du Louvre, París¹²¹.

¹²⁰ Fuente de la imagen: http://www.virtualuffizi.com/uffizi1/Uffizi_Pictures.asp?Contatore=294 ("Angelo Bronzino: Pygmalion and Galatea", *Virtual Uffizi*) [fecha de consulta: 12/10/2012].

¹²¹ Fuente de la imagen: [http://it.wikipedia.org/wiki/Tristano_e_Isotta_\(mito\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Tristano_e_Isotta_(mito)) ("Tristano e Isotta [mito]", *Wikipedia. L'enciclopedia libera*) [fecha de consulta: 12/10/2012].

Retirado del mundo realista, los dos amantes legendarios configuran el amor ideal en sus propios recintos íntimos, o bien por la fantasía, o bien por el recuerdo. Conforme al estudio simbólico-iconográfico que ya hemos señalado (cfr. *supra*, pp. 124-125), éste es un hecho de la penetración y participación de la belleza. A su entender, a través de la circulación espiritual, el amante contemplador hace que el objeto bello vivifique en su alma. En un soneto, Petrarca refleja la misma idea con el ejemplo de la transición de la enfermedad óptica de Laura:

Quel ventura mi fu, quando da l'uno
de' duo i piú belli occhi che mai furo,
mirandol di dolor turbato et scuro,
mosse virtù che fe' 'l mio infermo et bruno!

Send'io tornato a solver il digiuno
di veder lei che sola al mondo curo,
fummi il Ciel et Amor men che mai duro,
su tutte altre mie gratie in seme aduno:

ché dal dextr'occhio, anzi dal dextro sole,
de la mia donna al mio dextr'occhio venne
il mal che mi diletta, et non mi dole;

et pur com'intellecto avesse et penne,
passò quasi una stella che 'n ciel vole;
et Natura et Pietate il corso tenne.

(*Rima CCXXXIII*, vv. 1-14)

[¡Qué venturoso fue cuando del uno / de los más bellos ojos que existieron, / al verlo de dolor oscuro y turbio, / brotó el poder que me enfermara el mío! / Habiendo yo el ayuno superado / de ver a quien me importa únicamente, / fue el Cielo, y Amor, menos adverso, / si esta gracia a otras gracias comparase; / que del ojo derecho, antes del diestro / sol de mi dama, a mi ojo diestro vino / el mal que me deleita, y no me duele; / y como si tuviese mente y alas / pasó como una estrella por el cielo, / y Natura y Piedad le fueron guía.]

Durante el proceso del mirar, la belleza de Laura se transmite mediante sus ojos a los del poeta. Según los dos versos —“il mal che mi diletta” [el mal que me deleita] (*Ibid.*, v. 11) y “quasi una stella che 'n ciel vole” [como una estrella por el cielo] (*Ibid.*, vv. 13)—, se tiene en cuenta que el poeta no trata de destacar el dolor causado por la enfermedad del amor, sino que sirviéndose del problema de la visión, que afectó al ojo derecho de la dama, para poner de evidencia la circulación de almas entre el amante y el objeto amado. Tal concepción se muestra igualmente en los episodios

del *Paraíso*, donde Dante habla del viaje en los Cielos de Júpiter y Cristalino. Ante todo, se supone que la voluntad divina consiste en la bondad suprema y la justicia, y cualquier bien de los seres mortales es procedente de la misma:

La prima volontà, ch'è da sé bona
da sé, ch'è sommo ben, mai non si mosse.

Cotanto è giusto quanto a lei consoma:
nullo creato bene a sé la tira,
ma essa, radiando, lui cagiona.

(*Paraíso*, XIX, vv. 86-90)

[La voluntad primera, que en sí es buena, / y que es el sumo bien, jamás se altera. / Justo es lo que con ella bien consuena: / nada que fue creado de ella tira, / mas, radiando, le da existencia plena.]

Acto seguido, se afirma que la luz brillante y con claridad (a saber, la esencia de la belleza suprema) se emana de la Divinidad, y por medio de los ojos de Beatrice, se refleja en los del amante-viajero, y entra en lo profundo de su alma:

Poscia che 'ncontro alla vita presente
de' miseri mortali aperse 'l vero
quella che 'mparadisa la mia mente,

come in lo specchio fiamma di doppiero
vede colui che se n'alluma retro,
prima che l'abbia in vista o in pensiero,

e sé rivolge por veder se 'l vetro
li dice il vero, e vede ch'el s'accorda
con esso come nota con suo metro;

cosí la mia memoria si ricorda
ch'io feci riguardando ne' belli occhi
onde a pigliarmi fece Amor la corda.

E com'io mi rivolsi e furon tocchi
li miei da ciò che pare in quel volume,
quandunque nel suo giro ben s'adocchi,

un punto vidi che raggiava lume
acuto sí, che 'l viso ch'elli affoca
chiuder conviensi per lo forte acume;

e quale stella par quinci piú poca,
parrebbe luna, locata con esso
come stella con stella si colloca.

(*Ibid.*, XXVIII, vv. 1-21)¹²²

¹²² Los versos de Dante son tomados de la *Comedia. Paraíso*, cit., pp. 228 y 229; 382 y 389.

[Tras abrir la verdad, contra el presente / vivir mortal y miserable hablando, / la que me emparaísa a mí la mente; / como del cirio que le está alumbrando / detrás, en el espejo advierte el fuego / quien no lo ve ni en él iba pensando, / y, por ver si verdad le dice, luego / se vuelve al vidrio y ve que éste concuerda / cual de la nota y el compás el juego; / que hice igual mi memoria bien recuerda / cuando miré a los ojos admirados / a los que Amor me prende con su cuerda. / Y, al volverme y los míos ser tocados / por lo que manifiesta aquella pieza, / cuando sus giros son bien observados, / vi un punto que irradiaba una clareza / tan aguda, que al ojo que la enfoca / le obliga a que se cierre su agudeza: / la estrella que parece aquí más poca / luna parecería junto a él puesta / como estrella al pie de otra se coloca.]

El comportamiento del amante, mostrado tanto en los versos de Dante como en los de Petrarca, se corresponde con la doctrina que Platón declara en su tratado de *Fedro*. El filósofo insiste en cuatro formas de entusiasmo que se engendran del Demiurgo: el amor forma parte de ellas, y “al partícipe de esta manía, al amante de los bellos, se le llama enamorado” (249^e). Por un lado, el amante recuerda la belleza superior en el mundo profano, aspirando por el renacimiento de las alas del alma, con el fin de volar y conducirse hacia el mundo superior del más allá (cfr. *Ibid.*). Por otro, cada uno de los amantes “escoge [...] una forma del Amor hacia los bellos, y como si aquel amado fuera su mismo dios, se fabrica una imagen que adorna para honrarla y rendirle culto” (252^{d-e}). Además, “los de cada uno de los dioses, que al ir en pos de determinado dios, buscan a un amado de naturaleza semejante. Y cuando lo han logrado, con su ejemplo, persuasión y orientación conducen al amado a los gustos e ideas de ese dios, según la capacidad que cada uno tiene. [...] intentan, todo lo más que pueden, llevarlos a una total semejanza con ellos mismos y con el dios al que veneran” (253^{b-c}). En la creación de la figura amatoria apropiada, germinan la circulación del deseo y la reflexión del espejo. Tal efecto sirve como recompensa del deseo al amante, y le hace satisfecho del propio espectro imaginario. Con el fin de aclarar el discurso teórico, Platón usa el ejemplo mítico que le sucedió al joven pastor, Ganimedes, al que Zeus, prendado de su belleza, raptó con el pájaro sagrado, el águila, para que se convirtiera en inmortal y escanciase el vino tanto a él como al resto de los dioses en el Olimpo:

aquella fuente que mana, a la que Zeus llamó ‘deseo’, cuando estaba enamorado de Ganimedes, inunda caudalosamente al amante, lo empapa y lo rebosa. Y semejante a un aire o a un eco que, rebotando de algo pulido y duro, vuelve de nuevo al punto de partida, así el manantial de la belleza vuelve al bello muchacho, a través de los ojos, camino natural hacia el alma que, al recibirlo, se enciende y riega los orificios de las alas, e impulsa la salida de las plumas y llena, a su vez, de amor el alma del amado. Entonces sí que es verdad que ama, pero no sabe qué. Ni sabe qué le pasa, ni expresarlo puede, sino que, como al que se le ha pegado de otro una oftalmía, no acierta a qué atribuirlo y se olvida de que, como en un espejo, se está mirando a sí mismo en el amante. Y cuando éste se halla presente, de la misma manera que a él, se le acaban las penas; pero si está ausente, también por lo mismo desea y es deseado. Un reflejo del amor, un anti-amor (Anteros), es lo que tiene (255^{b-e}).

Con la historia metafórica, el filósofo pone de relieve el sentido verdadero del amor, y coincide con lo que deja en claro en el preámbulo del mismo *Diálogo*: el amor es un deseo, pero no quiere decir que todos los que desean a los bellos amen. Hay dos principios que nos rigen y dirigen: el uno consiste en el deseo natural de gozo que, atolondreda y desordenadamente, tira al amante al placer y llega a predominar en su espíritu, y aún más le provoca la sensualidad desenfrenada; el otro radica en la “opinión adquirida, que tiende a lo mejor”, de ahí que se obtenga la buena fama de la sensatez (cfr. *Ibid.*, 237^d-238^a). El filósofo no niega la importancia fundamental del deseo en la búsqueda de amor, pero no consiente la absoluta superioridad de la razón durante el proceso del mismo acto. Lo cierto es que intenta poner de relieve la concepción de que el amor, un deseo exento de consideraciones beneficiosas¹²³, hace que el amante esté inmerso en su propio mundo, disfrutando con entusiasmo el placer que le traiga la belleza. O en términos de Platón:

Por qué apetito se ha dicho lo que se ha dicho, creo que ya está bastante claro; pero si se expresa, será aún más evidente que si no: al apetito que, sin control de lo racional, denomina ese estado de ánimo que tiende hacia lo recto, y es impulsado ciegamente hacia el goce de la belleza y, poderosamente fortalecido por otros aspectos con él emparentados, es arrastrado hacia el resplandor de los cuerpos, y llega a conseguir la victoria en este empeño, tomando el nombre de esa fuerza que le impulsa, se le llama ‘Amor’ (238^{b-c})¹²⁴.

¹²³ Conforme a la declaración del filósofo en el mismo *Diálogo*: “el amor no ha sido enviado por los dioses para traer beneficios al amante o al amado” (245^b). Cfr. Platón, *Diálogo III...*, cit., p. 339.

¹²⁴ En cuanto al texto platónico, que cito y resumo en este párrafo, cfr. *Ibid.*, pp. 325-327; 354-360.

En esta condición extática, el amante se conecta con la bella figura de amor. En un soneto de matiz lírico-metafísico, Petrarca expresa tal dogma platónico con destreza poética:

Gratie ch'a pochi il ciel largo destina:
rara virtù, non già d'umana gente,
sotto biondi capei canuta mente,
e 'n humil donna alta beltà divina;
leggiadria singulare et pellegrina,
e 'l cantar che ne l'anima si sente,
l'andar celeste, e 'l vago spirto ardente,
ch'ogni dur rompe et ogni altezza inchina;
et que' belli occhi che i cor' fanno smalti,
possenti a rischiarar abisso et notti,
el tôrre l'alme a' corpi, et darle altrui;
col dir pien d'intelletti dolci et alti,
coi sospiri soave-mente rotti:
da questi magi transformato fui.

(*Rima CCXIII*, vv. 1-14)

[Gracias que a pocos brinda el largo cielo: / rara virtud, no ya de humana gente, / bajo rubios cabellos mente cana, / y en humilde mujer beldad divina; / encanto singular y peregrino, / y cantar que en el alma se percibe, / celeste andar, y espíritu encendido, / que vence la altivez y la dureza; / y ojos bellos que al pecho hacen de piedra, / capaces de aclarar abismo y noches, / y quitar o poner alma a los cuerpos; / y decir de intelecto dulce y alto, / con suspiros suave-mente rotos: / por estos magos transformado he sido.]

La belleza viene de Dios (cfr. *Ibid.*, vv. 1-4). Cuando el amante fija sus ojos en ella y la percibe con el alma (*Ibid.*, vv. 5-8), el flujo deseoso que emana del bello cuerpo entra en el interior del amante (*Ibid.*, vv. 9-11). En la medida de que está sintiendo la hermosura “d'intelletti dolci et alti” [de intelecto dulce y alto] (*Ibid.*, v. 12), el sí se convierte en parte de la misma. Petrarca expresa esta idea con más precisión en otra canción extensa. Por boca del dios del Amor, declara que cuando el amante, de honestos pensamientos y comportamientos, se somete totalmente a la bella señora de la que se enamora, y lleva su imagen ideada consigo, él se vuelve tan virtuoso como la propia señora. He aquí los versos de expresión magistral:

giovene schivo et vergognoso in acto
et in penser, poi che fatto era huom ligio
di lei ch'alto vestigio
li 'mpresse al core, et fecel suo simile.

(*Rima CCCLX*, vv. 125-128)

[casto joven en acto y pensamiento / ya fue cuando en vasallo convirtióse /
de quien dejó su huella / en su pecho, y volvióle semejante.]

Al referirse a la percepción de la hermosura profana, el escritor-comentarista de las letras anglosajonas, Lewis, pone de manifiesto la observación astrológica de los intelectuales de la Edad Media, con el fin de indagar en su conocimiento sobre los conjuntos ternarios, a saber, las trinitades en el aspecto religioso, así como en el sector filosófico de esa época. Ante todo, expone dos versos del poeta británico, John Donne (1573-1631): “On man heavens influence works not so / but that it first imprints the air” [En hombres los cielos no sólo ejercen influencia / sino que en el aire imprimen ante todo las huellas] (*Ecstasy*, vv. 57-58; la traducción es mía). Con base en los versos, el estudioso hace constar que la gente en la Tierra puede ver los astros celestes, porque el aire le transmite las huellas dejadas en sí por los propios agentes. Y de este esclarecimiento, se induce la relación estrechamente interactiva entre las tres substancias en el Universo: mientras los astros son el agente-motor, el aire es el medio-transmisor, y la humanidad mortal consiste en el ser movido, a saber, el paciente. En la época medieval, al influjo de la teología mística de Pseudo Dionisio Areopagita (entre los siglos V y VI)¹²⁵, se aprovechaba el propio concepto para aclarar el enlace entre el hombre y la Divinidad: Dios (el Padre), simbolizado en general por el sol, se halla en el cielo supremo, y desempeña el papel del agente eterno e inmóvil, que transmite su Bien por los ángeles (el Espíritu Santo) a la gente (el Hijo), que vive en este mundo mortal e inestable (cfr. *infra*, Fig. 16)¹²⁶.

¹²⁵ Véase la *Jerarquía celeste*, en Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas*, edición preparada por Teodoro H. Martín, presentación de Olegario González de Cardenal, traducción de Hipólito Cid Blanco, reimpresión, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002, pp. 118-141 (capítulos 5 [“¿Por qué llaman indistintamente «ángeles» a todos los del Cielo?”], 6 [“Las clases del orden celeste”], 7 [“De los serafines, querubines y tronos”], 8 [“De las dominaciones, virtudes y potestades”] y 9 [De los principados, arcángeles y ángeles]).

¹²⁶ Con respecto a la concepción de la trinidad medieval, véanse las explicaciones explícitas de C. S. Lewis, en *op. cit.*, pp. 57-58.



Fig. 16.

Representación de la Santísima Trinidad, miniatura con el título de “La fuerza creadora de Dios con el universo y el hombre cósmico”, elaborada por la religiosa alemana Hildegarda de Bingen, en Liber divinorum operum (¿Maguncia?, hacia 1230), Fol. 91 recto, MS. 1942, conservado ahora en la Biblioteca Statale, Lucca¹²⁷.

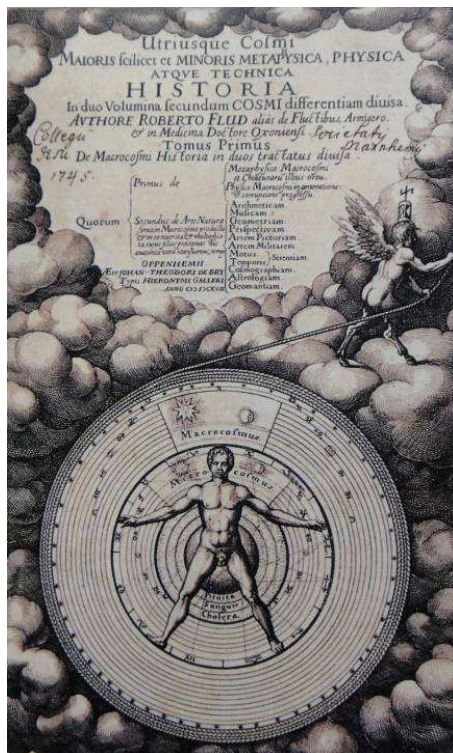


Fig. 17.

Hoja titular del primer tomo de la Historia de los dos cosmos, en Robert Fludd, Utriusque Cosmi, (Oppenheim, 1617), mostrando al hombre, en toda su constitución, como un trasunto virtual del macrocosmos ptolemeico¹²⁸.

¹²⁷ Fuente de la imagen: Alexander Roob, *op. cit.*, p. 439.

¹²⁸ Fuente de la imagen: *Ibid.*, p. 437.

Si reducimos la tríada del plano macrocósmico-universal al microcósmico del individuo, tenemos en cuenta que este triple entramado comprende dos sentidos. En el sentido moral, los intelectuales asimilaban la doctrina platónica, y opinaban sobre la triple composición razón-emoción-deseo del alma humana: la razón, que ocupa la cúspide del cuerpo, se sirve de la humana y civilizada emoción, hallada en el pecho, para gobernar el deseo, el cual, consistente en el pudor, vanagloria, pena y la búsqueda de la fama y dignidad, se extiende en el vientre y la parte inferior. La misma concepción se deja a ver claramente en el Libro II del *Secretum* de nuestro poeta¹²⁹. Además, en el sentido psico-somático, atendiendo a la teoría anímica de Aristóteles, señalan que el ánima se refiere a la vida, que consta de tres facetas: la primera consiste en el alma vegetal, que funciona nada más que dar vida, por tanto es la substancia que todos los mortales poseen en común; la segunda es el alma emocional-apasionada, de la que se engendran tanto la vida como el sentimiento; y la tercera radica en el alma razonable, por la cual la humanidad tiene la facultad de pensar y meditar. El hombre es el único ser que goza a la vez de las tres facetas espirituales. Si el interior del hombre funciona de acuerdo con el mecanismo de la naturaleza, el alma racional, a través de la emocional, dirigirá la vegetal-primitiva. Es decir, que la vida llegará a la armonía de la tríada (cfr. *supra*, Fig. 17)¹³⁰.

Reconociendo lo significativo del pensamiento trino en esa época, Petrarca en su elaboración lírica reconoce a Dios por el agente-motor, que representa la razón suprema, y predomina en el ámbito espiritual del ser humano. El poeta se vale del amor como intermediario, donde se configuran la emoción y los sentires, y permite al hombre percibir el sumo bien de Dios. Al mismo tiempo, inventa el personaje ficticio, que lleva el mismo nombre que el poeta, Francesco, como encarnación de la fuerza primitiva del deseo en lo recóndito de su corazón. El joven amante, con el alma todavía no sublimada, es como paciente o ser movido, que anhela la guía del amor racional para conducir su alma al sumo bien. En la estructura de la trinidad

¹²⁹ Cfr. Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 263-267.

¹³⁰ Cfr. C.S. Lewis, *op. cit.*, pp. 58-59.

microcósmica espiritual, tenemos en cuenta que Petrarca trata de plasmar a Laura como diosa angélica, a quien el propio amante espera la compañía dirigente, con el fin de elevar su propia alma hacia el recinto de la felicidad eterna.

Atendiendo al léxico relativo a los “sospiri” [suspiros] y “sospirare” [suspirar] que se expresan en los versos cancioneriles, se deja claro el enlace entre el amante (el paciente) y el amor (el medio). Normalmente, los suspiros no sólo exteriorizan gemidos lamentables (como se muestran en las *Rimas CCVII*, v. 96; *CCLXXXVIII*, v. 1; y *CCXCIII*, v. 2), sino que, igual que el aire en la trinidad divina del Universo, desempeñan el papel intermediario, dedicándose a establecer la conexión entre el amante y el objeto amado. Esto es, el aliento amoroso, que transmite el sentimiento, fomenta la circulación espiritual, y asimismo sublima el alma del amante. En dos piezas líricas, se nota que el flujo de amor sale del pecho del poeta, mostrando los sentimientos que anidan en sus profundidades, con los que intenta conmover con dulzura a la dama:

et voi sí pronti a darmi angoscia et duolo,
sospir, a llor traete lenti et rotti:
sola la vista mia del cor no tace.

(*Rima XLIX*, vv. 12-14)

[y vosotros, tan prestos a angustiarme, / mis suspiros, salís lentos y rotos:
/ sólo del corazón habla mi aspecto.]

.....

Temprar potess'io in sí soavi note
i miei sospiri ch'addolcissen Laura,
faccendo a lei ragion ch'a me fa forza!
Ma pria fia 'l verno la stagion de' fiori,
ch'amor fiorisca in quella nobil alma,
che non curò già rime né versi.

(*Rima CCXXXIX*, vv. 7-12)

[¡Templar pudiera en tan süaves notas / mi suspirar para endulzar a Laura,
/ haciendo la razón lo que en mí fuerza! / Mas será invierno el tiempo de
las flores / antes que amor florezca en aquel alma / que nunca valoró rimas
ni versos.]

En muchas ocasiones, el poeta confiere a los suspiros un sentido alusivo al espíritu de Laura. Aquéllos se exhalan dulce y suavemente por los labios de la gentil dama,

quien siempre se presenta con belleza, honestidad e inteligencia (metafóricamente referidas a la triple virtud divina de lo hermoso, lo bueno y lo real), e igual que las luces ópticas, entran en el interior del poeta, dirigen a su alma, con rumbo al goce de la felicidad serena:

L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine
soavemente sospirando move,
fa con sue viste leggiadrette et nove
l'anime da' lor corpi pellegrine.

Candida rosa nata in dure spine,
quando fia chi sua pari al mondo trove,
gloria di nostra etate? O vivo Giove,
manda, prego, il mio in prima che 'l suo fine...

(*Rima CCXLVI*, vv. 1-8)

[El aura que el laurel y el áureo pelo / suavemente suspirando mueve / hace que sean con su amable aspecto / las almas peregrinas de sus cuerpos. / Blanca rosa nacida en dura espina, / ¿cuándo será que el mundo encuentre otra, / gloria de nuestra edad? Te pido, oh Jove, / que mi final al suyo le preceda...]

.....
Vive faville uscian de' duo bei lumi
ver' me sí dolcemente folgorando,
et parte d'un cor saggio sospirando
d'alta eloquentia sí soavi fiumi,

che pur il rimembrar par mi consumi
qualor a quel di torno, ripensando
come venieno i miei spirti mancando
al variar de' suoi duri costumi.

(*Rima CCLVIII*, vv. 1-8)

[Vivas chispas salían de dos luces / fulgurando hacia mí tan dulcemente, / y de un pecho prudente suspirando / de alta elocuencia tan süaves ríos, / que incluso me consumen los recuerdos / cuando vuelvo a pensar en aquel día / cómo iban faltándome los ánimos / al ver cambiar sus hábitos severos.]

Por lo demás, en la medida de que la figura de amor asciende de este mundo hacia lo alto del cielo, Laura es calificada como diva, que transmite alientos amorosos al amante. Según el poeta se dirige a sí mismo: “di sue belle spoglie / seco sorride, et sol di te sospira” [del bello despojo / se sonríe, y por ti sólo suspira] (*Rima CCLXVIII*, vv. 71-72). Aún más, al prestar atención al contexto del *Canzoniere*, tendremos en cuenta que hay tres sonetos, dispuestos de orden consecutivo en el *corpus* (*Rimas*

CCLXXXIV-CCLXXXVI), donde Petrarca no sólo configura el perfil de Laura en su memoria, sino que durante la recordación amorosa, intenta juntar su propia alma con la fantasía ideada, con el fin de ascender al paraíso, donde se queda la señora. La primera pieza comienza con un evidente contraste entre el tiempo del mundo mental-espiritual y el del mundo realista:

Sí breve è 'l tempo e 'l penser sí veloce
che m rendon madonna cosí morta,
ch'al gran dolor la medicina è corta:
pur, mentr'io veggio lei, nulla mi nòce.

Amor, che m'à legato et tienmi in croce,
trema quando la vede in su la porta
de l'alma ove n'ancide, anchor sí scorta,
sí dolce in vista et sí soave in voce.

Come donna in suo albergo altera vène,
scacciando de l'oscuro et grave core
co la fronte serena i pensier' tristi.

L'alma, che tanta luce non sostiene,
sospira et dice: —O benedette l'ore
del dí che questa via con li occhi apristi!—

(*Rima CCLXXXIV*, vv. 1-14)

[Tan veloz es la mente y breve el tiempo / que a mi señora muerta me devuelve, / que escaso al gran dolor es el remedio, / aunque, al verla, no siento mal alguno. / Amor, que en cruz me tiene y me ha ligado, / tiembla cuando la ve junto a la puerta / del alma en que me mata, aún atenta, / dulce a la vista y de süaves voces. / Como dueña a su casa altiva llega, / del corazón oscuro y grave echando / con la fuente serena las tristezas. / Y el alma, que su luz no sufre, dice / suspirando: «¡Bendita sea la hora / en que abriste esta vía con los ojos!»]

Después de llevar largo tiempo de la sedimentación espiritual, el amante ahora ya no se ve doloroso ni atormentado por la muerte de Laura, sino que espera tranquilamente que ella, con la mirada dulce e iluminadora, abra la puerta de su corazón, para que la divina imagen anide eternamente en su alma. Entre líneas poéticas, el lector podría percibir que el suspirar (cfr. *Ibid.*, v. 13), aparte de referirse al aliento o el hecho de la fuerte exhalación del alma, deja ver implícitamente la fuerte ansia del amante, que consiste en la circulación y la transmisión del amor. Es más, en la pieza que sigue, el amante forja la identidad de Laura como ángel:

Né mai pietosa madre al caro figlio
né donna accesa al suo sposo dilecto
die' con tanti sospir', con tal sospetto
in dubbio stato sí fedel consiglio,

comoe a me quella che'l mio grave exiglio
mirando dal suo eterno alto ricetto,
spesso a me torna co l'usato affecto,
et di doppia pietate ornata il ciglio:

or di madre, or d'amante; or teme, or arde
d'onesto foco; et nel parlar mi mostra
quel che 'n questo viaggio fugga o segua,

contando i casi de la vita nostra,
pregando ch'a levar l'alma non tarde:
et sol quant'ella parla, ò pace o tregua.

(*Rima CCLXXXV*, vv. 1-14)

[Nunca piadosa madre al hijo amado, / ni nunca amante esposa a su marido /
dio con tantos suspiros ni temores / un consejo tan fiel ante la duda, / como
a mí quien mirando mi destierro / desde el refugio suyo eterno y alto / con
frecuencia regresa cariñosa / y con doble piedad en su mirada; / ya madre,
ya mujer; ya teme y arde / en fuego honesto; y al hablar me enseña / lo que
en este viaje seguir debo, / contando casos de la vida nuestra, / pidiendo
que mi alma eleve pronto, / y sólo encuentro paz cuando ella habla.]

La señora, “dal suo eterno alto ricetto” [desde el refugio suyo eterno y alto] (*Ibid.*, v. 6), se ofrece al amante “con tanti sospir” [con tantos suspiros] (*Ibid.*, v. 3); y al mismo tiempo, se presenta con “doppia pietate” [doble piedad] (*Ibid.*, v. 8), tanto de la amante como de la madre, esperando que el poeta, por un lado, mantenga su vigor razonable para buscar el amor y, por otro, eleve su propia alma, se libere del estado agitado sin refugio, hasta alcanzar la vida de “pace” [paz] (*Ibid.*, v. 14), tal y como ella misma vive en el terreno de la perenne tranquilidad. Por lo demás, en la tercera pieza, donde se plantea un juego de palabras entre l'aura y Laura, Petrarca alegoriza cómo el alma de la señora se transpone en el pecho del amante:

Se quell'aura soave de' sospiri
ch'i' odo di colei che qui fu mia
donna, or è in cielo, et anchor par qui sia,
et viva, et senta, et vada, et ami, et spiri,

ritrar potessi, or che caldi desiri
movrei parlando! sí gelosa et pia
otrna ov'io son, temendo non fra via
mi stanchi, o 'ndietro o da man manca giri.

Ir dritto, alto, m'insegna; et io, che 'ntendo
 le sue caste lusinghe e i giusti preghi
 col dolce mormorar pietoso et basso,
 secondo lei conven mi regga et pieghi,
 per la dolcezza che del suo dir prendo,
 ch'avria virtù di far piangere un sasso.

(*Rima CCLXXXVI*, vv. 1-14)

[Si aquel aura süave de suspiros / que le escucho a quien fuera mi señora,
 / que está en el cielo ahora, aunque parece / que aún vive, siente, va, y ama,
 y respira, / pudiese retratar, iqué ardientes ansias / mi decir movería! tan
 piadosa / a donde estoy regresa, con temores / de que me vuelva atrás, me
 canse o pierda. / A ir derecho me enseña; y yo, que entiendo / su casto ha-
 lago y sus plegarias justas / con dulce murmurar piadoso y bajo, / he de
 seguir la senda que me indica, / por la dulzura que su hablar me ofrece, /
 que a una piedra llorar hacer podría.]

Mientras el alma substituye a Laura, los supiros se hacen portadores de la propia alma. Durante el proceso de recordar y plasmar la figura de la señora, el amor por medio de “quell’aura soave de’ sospiri” [aquel aura süave de suspiros] (*Ibid.*, v. 1), entra en el pecho del amante, y le da paso para llegar al estado extático; según dice: “or che caldi desiri / movrei parlando!” [iqué ardientes ansias / mi decir movería!] (*Ibid.*, vv. 5-6). La presencia de Laura es idéntica a la teofanía que surge en el sueño de Job (cfr. *Job* 33:15-18)¹³¹, y también es parecida a la aparición de Dios en el mundo onírico de Jacob (cfr. *Génesis* 28:11-17), ilustrando al poeta, e indicándole adónde se debe conducir la vida; según declara el poeta en la susodicha pieza: “et io, che 'ntendo” [y yo, que entiendo] (v. 9). De ahí que su vida se salve del abismo afflictivo, y su interior se conexione estrechamente con el amor. Aún más, según se hace constar en los versos —la señora “Ir dritto, alto, m'insegna” [A ir derecho me enseña] (*Ibid.*, v. 9) y, por parte del amante, “secondo lei conven mi regga et pieghi” [he de seguir la senda que me indica] (*Ibid.* v. 12)—, el alma alcanzará a sublimarse bajo la dirección del amor.

¹³¹ Véase la nota textual de Marco Santagata a la misma rima, en su edición comentada del *Canzoniere*, cit., p. 1144. Es más, a juzgar por el propio estudioso, el motivo de la presencia iluminadora se corresponde con los versos de la *Rima LXVIII*, que Petrarca dedica a un amigo de Roma: “L’aspetto sacro de la terra vostra / mi fa del mal passato tragger guai, / gridando: Sta’ su, misero, che fai?; / et la via de salir al ciel mi mostra” [El sacro aspecto de la tierra vuestra / hace quejarme de mi mal pasado, / gritando: «Arriba, misero, ¿qué haces?»; / y me muestra el camino para el cielo] (vv. 1-4). Cfr. asimismo *Ibid.*, pp. 341-342.

Atendiendo a los señalados versos de Petrarca, el poeta, el amor y el Señor se forman en un entramado ternario, idéntica a la tríada macrocósmica, que consiste en el ser mortal, el aire y los astros celestes. Mientras el poeta y la humanidad son pacientes (los movidos), Laura es el aire, desempeñando el *rol* de medio-portador, y asimismo el Señor, encarnado por el conjunto estelar, es el Agente (el Motor). A través de la transmisión de la substancia intermediaria, la belleza-bondad suprema del Agente se introduce en el alma del paciente; mientras tanto, el paciente, guiado del medio, se dirige progresivamente hacia Aquél, con el fin disfrutar como Él de la divinidad perenne. Según opina Gurevich, el enlace que el hombre medieval solía establecer con la Naturaleza no era el tópico del sujeto-objeto, sino que se trataba de un descubrimiento de sí mismo en el mundo exterior, a éste que se integraba la percepción del cosmos como sujeto. Bástenos decir, que el hombre veía las fuerzas que operaban en el macrocosmos, tal y como tenía en cuenta en su propio interior. Definitivamente, no había claros deslindes que separasen al hombre del Universo: “finding in the world an extension of himself, he discovers in himself an analogue of the universe. The one mirrors the other” [al encontrar en el mundo una extensión de sí mismo, él descubre en su propio ser una analogía del universo. El uno refleja fielmente al otro]¹³². A su entender, el intelectual medieval, incluido nuestro poeta, siempre procura homologar el microcosmos interior-espiritual con el macrocosmos del mundo exterior. El hombre consciente del vivir se mira en la Naturaleza como si se mirara en el espejo; al mismo tiempo, busca dentro de sí las características de la Naturaleza, y aún más, trata de encontrar en esta misma “the image of God” [la imagen de Dios]¹³³.

Por lo demás, cuando C. S. Lewis indaga en la equiparación que Dante cultiva sutilmente entre el Universo y la belleza de Beatrice, esclarece que el macrocosmos envuelto en el empíreo es entendido como vestirse del “real manto di tutti voluti / del mondo” [real manto de todas las techumbres del mundo] (*Paraíso*, XXIII, vv.

¹³² A. J. Gurevich, *op. cit.*, p. 56. La traducción es mía.

¹³³ Cfr. *Ibid.*, pp. 62 y 65.

112-113); y además, la luz que se transmite del cielo a la Tierra es calificada como el “splendor che va di gonna in gonna” [esplendor que túnica perfora] (*Ibid.*, XXVI, v. 72)¹³⁴. Mientras el alma razonable lanza su mirada a la constelación superior, los rayos traspasan las atmósferas celestes, como si penetraran varias capas de velo, y entran en los ojos del alma contempladora. Considerando la concepción medieval de la armonía entre el recinto espiritual y la realidad del mundo exterior, el amante sensato, que siempre vive de acuerdo con la Naturaleza, y desea encontrar en este mundo una sustancia bella que sea capaz de traspasar asimismo el velo corpóreo. Pero, esta belleza no se halla en ningún sitio del mundo profano, sino que se localiza exactamente en el contorno recóndito de la propia alma; a saber, que la figura deseada consiste en una hermosura incorpórea espiritual.

De hecho, el velo es otra cuestión que vale la pena aclararse cuando se aborda la espiritualización del amor en las obras de Petrarca, sobre todo en el empeño de la configuración interior del perfil amatorio. De acuerdo con el esclarecimiento del poeta en una canción extensa:

Già s'ì trascorro il ciel di cerchio in cerchio,
nessun pianeta a pianger mi condanna.
Se mortal velo il mio veder appanna,
che colpa è de le stelle,
o de le cose belle?

.....
ma me, che così adentro non discerno,
abbaglia il bel che mi si mostra intorno;
et s'al vero splendor già mai ritorno,
l'occhio non ò star fermo,
così l'ha fatto infermo
pur la sua propria colpa...

(*Rima LXX*, vv. 33-37; 43-48)

[Pues si el cielo recorro en sus esferas, / ningún planeta me condena al llanto. / Y si un velo mortal mi vista empaña, / ¿quién culpa a las estrellas / o a las cosas bellas? / {...} pero a mí, que tan hondo no percibo, / me ciega la belleza de lo externo; / y si a la luz real me vuelvo acaso, / quieto no queda el ojo, / así lo ha vuelto enfermo / antes su propia culpa...]

¹³⁴ C. S. Lewis, *op. cit.*, p. 85. Los versos dantescos y su traducción, que yo cito en el presente párrafo, son tomados la edición bilingüe de Ángel Crespo, *Comedia. Paraíso*, cit., pp. 278 y 279; 308 y 309.

El velo se refiere, en este caso, al cuerpo bello del amor, y también tiene un sentido alusivo a la dependencia de la hermosura material-física, que obstaculiza la mirada hacia el bien y la verdad real; según manifiesta el poeta en un soneto: “ma ’nnanzi agli occhi m’era post’un velo / che mi fea non veder quel ch’i’ vedea” [mas un velo llevaba ante mis ojos / que me impedía ver lo que miraba] (*Rima CCCXXIX*, vv. 12-13). Además, en otra canción extensa, se constata que “per lo corporeo velo” [por el corpóreo velo], no puede saber el fin de la vida (cfr. *Rima CCLXIV*, vv. 113-114). A juzgar por el comentario de Santagata, estos versos muestran la situación de que el amante “per i limiti dell’umana conoscenza” [por los límites del conocimiento humano]¹³⁵, o sea, por causa de la ignorancia de sí mismo, no era capaz de ver claramente el destino de su propia vida. Por añadidura, en otra pieza, Petrarca hace préstamo conceptual de un dicho popular, y señala que el cuerpo es idéntico a un grueso velo que venda de mala sombra la vista del alma, impidiéndole ver la realidad¹³⁶:

Vero è ’l proverbio, ch’altri cangia il pelo
anzi che ’l vezzo, et per lentar i sensi
gli umani affecti non son meno intensi:
ciò ne fa l’ombra ria del grave velo.

(*Rima CXXII*, vv. 5-8)

[Verdad es el proverbio, que alguien cambia / el pelo antes que el vicio; y aunque cedan / los sentidos, no mudan los afectos: / causa es la sombra del pasado velo.]

El poeta declara francamente que el cuerpo no pasa de ser la envoltura opaca del alma inmortal. Si el amante deseara comprender la fisonomía verdadera del amor, y quisiera plasmarla perfecta (al igual que hizo el pintor Simone Martini), tendría que elevar su alma al terreno superior (cfr. *infra*, Fig. 18). O sea, el amante debería ascender con el fin de encontrar el auténtico amor en el santuario de Dios:

¹³⁵ Véase la nota textual de Marco Santagata, en Francesco Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 1067.

¹³⁶ La interpretación de los versos es sintetizada del mismo comentarista. Cfr. *Ibid.*, p. 570.

Ma certo il mio Simon fu in paradiso
(onde questa gentil donna si parte),
ivi la vide, et la ritrasse in carte
per far fede qua giù del suo bel viso.

L'opra fu ben di quelle che nel cielo
si ponno imaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo.

(*Rima LXXVII*, vv. 5-11)

[Mas subió mi Simón al paraíso, / (del cual proviene esta gentil señora), / allí la vio, y la dibujó en papeles / para dar aquí fe del bello rostro. / La obra bien fue de aquellas que en cielo / se pueden concebir, y no en la tierra, / donde el cuerpo es un velo para el alma.]

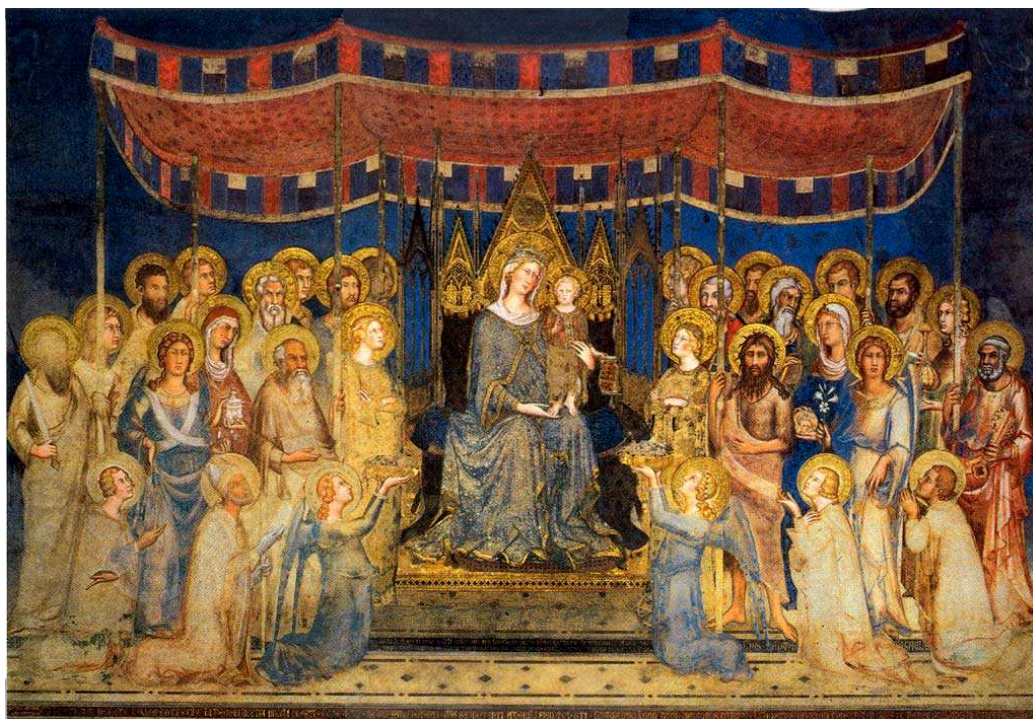


Fig. 18. Obra expresiva del amor sagrado, con las figuras de la Virgen y el Niño, rodeadas por numerosos ángeles y santos, elaborada por el gran pintor de la escuela sienesa, Simone Martini, en su Maestà [Majestad] (1315), fresco, ubicado en la Sala del Mappamondo, Palazzo Pubblico, Siena¹³⁷.

La penetración en el velo se refiere a la superación de la hermosura corpórea. De tal concepción, se derivan los siguientes desengaños, que se distinguen en tres

¹³⁷ Fuente de la imagen: <http://italianhours.wordpress.com/> ("Siena and Florence", *Italianhours*) [fecha de consulta: 12/12/2012].

aspectos. En primer lugar, la belleza incorpórea-espiritual vence a la física. Según expresa Petrarca, después de ser “disciolta di quel velo / che qui fece ombra al fior degli anni suoi” [liberada de aquel velo / que a la flor de sus años dio aquí sombra] (*Rima CCLXVIII*, vv. 38-39), Laura se presenta ante los mortales con una imagen más joven, hermosa y digna que lo era en el pasado. Así, se asegura que “tanto piú la vedrem, quanto piú vale / sempiterna bellezza che mortale” [tanto más la veamos cuanto vale / más eterna belleza que terrena] (*Ibid.*, vv. 43-44). Tal figura “Piú che mai bella et piú leggiandra” [Hermosa y delicada más que nunca] (*Ibid.*, v. 45), da paso al poeta-amante a desengañarse que la seductora esperanza era vanidad y ha desaparecido; ahora la figura que está viviendo en su alma es la verdad:

Ma tornandomi a mente
che pur morta è la mia speranza, viva
allor ch'ella fioriva,
sa ben amor qual io divento, et (spero)
vedel colei ch'è or sí presso al vero.

(*Ibid.*, vv. 51-55)

[Mas volviendo a mi mente / que mató a mi esperanza, que vivía / cuando florida estaba, / sabe Amor cómo quedo, y así espero / que quien ve la verdad también lo vea.]

La idéntica idea se refleja en un soneto, donde el amante se vale del alma como eje de su propio microcosmos, imaginando una figura reluciente, la cual se convierte en su guía interior. Frente a la misma, los ojos no funcionan, puesto que consisten en el sentido corporal, y por el obstáculo de la envoltura física, no pueden ver la esencia real del amor. Esto se corresponde con la doctrina platónica, que insiste en que se capta la hermosura a través de la más fina de las sensaciones, la vista; pero con ella “no se ve la mente”, ni se llega a “todo cuanto hay digno de amarse” (250^d)¹³⁸. Sólo con la percepción del alma, el amante podrá ascender del plano físico al espiritual y ser atraído por la hermosura detrás de la apariencia seductiva. Petrarca pone en evidencia su pensamiento de amor con estos versos:

¹³⁸ Platón, *Fedro*, en *Diálogos III...*, cit., p. 350.

Imaginata guida la conduce,
ché la vera è sotterra, anzi è nel cielo,
onde piú che mai chiara al cor traluce:

agli occhi no, ch'un doloroso velo
contende lor la disiata luce,
et me fa sí per tempo cangiar pelo.

(*Rima CCLXXVII*, vv. 9-14)

[Imaginaria guía la conduce, / que la cierta está en tierra, o ya en la gloria, / donde brilla en mi pecho más que nunca; / mas no en los ojos, que un doliente velo / les contiene la luz tan deseada, / y mi pelo encanece antes de tiempo.]

En segundo lugar, según el mensaje transmitido por la dama enamorada desde el reino divino, se afirma que la verdadera belleza-bondad no se encuentra en este mundo, sino en otro superior del más allá. La causa consiste en que la gente vulgar siempre tiene apego al cuerpo hermoso material, así que se siente desasosegado y afligido a condición de que esté ausente. De lo contrario, la belleza espiritualizada y sublimada tranquiliza al alma y le hace sentirse segura:

Per man mi prese, et disse: —In questa spera
sarai anchor meco, se 'l desir non erra:
i' so' colei che ti dei' tanta guerra,
et compie' mia giornata inanzi sera.

Mio ben non cape in intelletto humano:
te solo aspetto, et quel che tanto amasti
e là giuso è rimaso, il mio bel velo.—

(*Rima CCCII*, vv. 5-11)

[Cogió mi mano, y dijo: «En esta esfera / de nuevo me hallarás, si no me engaño; / yo soy la que te diera tanta guerra / y cumplió su jornada antes de tiempo / Mi bien no cabe en una mente humana: / a ti sólo te espero, y lo que amaste / allá abajo quedó, mi velo bello.»]

En lo profundo del pecho, el poeta está tan concorde con las palabras de la señora que, después oirlas, se siente sereno y pacífico como si estuviera en el cielo; según proclama el poeta en los versos finales del señalado soneto: “Ch'al suon de' detti sí pietosi et casti / poco mancò ch'io non rimasi in cielo” [Que al son de sus palabras tan piadosas / casi llego a quedarme allá en el cielo] (*Ibid.*, vv. 13-14).

Mientras la hermosura espiritual depara desengaño al poeta, el amor le ofrece iniciativa de lanzarse a la búsqueda del ascenso de su propia alma. Y esto es lo que tenemos en cuenta en la tercera faceta de la superación de la hermosura corpórea. Una vez visto el alma de la dama liberada de la prisión somática, disfrutando de la real libertad y resplandeciendo en el cielo, el poeta asimismo desea alcanzar lo alto del paraíso, donde está el amor; y aspira a gozar, al igual que el propio amor, de la felicidad inagotable:

Ella'l se ne portò sotterra, e 'n cielo
ove or trïumpha, ornata de l'alloro
che meritò la sua invicta honestate.

Così disciolto dal mortal mio velo
ch'a forza mi tien qui, foss'io con loro
fuor de' sospir' fra l'anime beate!

(*Rima CCCXIII*, vv. 9-14)

[Ella llevólo a tierra, y luego al cielo, / en donde triunfa, de laurel ornada / como exigía su pudor insigne. / ¡Oh si, exento del velo que a la fuerza / me retiene, estuviese yo con ellos / de quejas libre entre las almas santas.]

En una palabra, con sólo que el amante supere los límites del cuerpo, configurar la imagen de la hermosura amada en su interior y servírsela como nuevo medio para su propio ascenso espiritual, será capaz de conseguir la felicidad verdadera y unirse a Dios. Es decir, que al amante sensato le conviene vincular el microcosmos anímico al macrocosmos del mundo realista, y construir un entramado de la tríada sagrada dentro de sí mismo, de ahí que pueda sacralizar la propia vida.

Desde la configuración, contemplación y participación de la belleza ideada en el propio interior, hasta la circulación anímica con la misma y hacerla incorpórea, el amante se entera del sentido trino que implica la hermosa figura, creada por sí mismo en el alma. Esta belleza imaginaria e incorpórea constituye exactamente la esencia del amor. Mientras Dante encuentra esta maravillosa fuerza ilustrativa en Beatrice, nuestro poeta laureado se inspira en Laura. Según opina el primer autor en su *Vita nuova*: “se lo tre è fattore per se medesimo del nove, e lo fattore per se medesimo de li miracoli è tre, cioè Padre e Figlio e Spirito Santo, li quali sono tre e

uno, questa donna [Beatrice] fue accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere ch'ella era uno nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade [si el tres es autor por sí mismo del nueve, y el autor por sí mismo de los miragros es tres, es decir, Padre, Hijo y Espíritu Santo, que son tres en uno, esta mujer {Beatrice} estuvo acompañada de este número nueve para dar a entender que ella era un nueve, es decir, un milagro: la raíz del cual, es decir del milagro, es únicamente la maravillosa Trinidad]¹³⁹. Por otro lado, Petrarca ofrece la idéntica concepción en el Libro II de su *Secretum*: “Ego vero numerum ipsum ternarium tota mente complector; non tam quia tres eo Gratiae continentur, quam quia divinitati amicissimum esse constat” [Precisamente el número tres atrae toda mi alma; no tanto porque las Gracias son tres, sino por ser muy grato a la divinidad]¹⁴⁰. A su entender, para el alma depurada, el amor cuenta con los caracteres de la divina tríada, la cual no es sólo un conjunto integral de Áglaye (el esplendor), Eufrosine (el júbilo) y Talía (lo floreciente)¹⁴¹, sino que representa al mismo tiempo la triple virtud de la hermosura-bondad-verdad, con la que el amante se basta para conducirse hacia la felicidad eterna.

D. Alma en su gozo de la felicidad eterna

Después de depurarse, el alma preparada se siente ligera y, de acuerdo con el mito platónico, le salen las alas infusas para volar, y luego, se eleva, regresando al mundo inteligible, y abrazándose la verdad universal. Es una presentación alusiva al gozo de la libertad infinita. Desde la época antigua, el alma es reconocida por la única substancia que tiene como capacidad congénita el movimiento libre entre el mundo sagrado y el mundo profano. No obstante, por causa de la degradación, se

¹³⁹ Dante Alighieri, *Vida nueva*, edición bilingüe de Raffaele Pinto, traducción de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 330-333 (Capítulo XXIX).

¹⁴⁰ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 272 y 273.

¹⁴¹ Con respecto al sentido que implican las tres Gracias, véase Edith Hamilton, *Mitología. Todos los relatos griegos, latinos y nórdicos*, trad. Carmen Aranda, Madrid, Turner, 2004, p. 49.

encarcela en el cuerpo físico, se vuelve dura y pesada, y concibe gran apego a las seducciones profanas. A no ser que reciba la ilustración razonable y la depuración espiritual, no pasará a ser independiente de las cosas materiales, ni recuperará sus atributos originarios de lo ágil, movable e impregnable, ni siquiera alcanzará enderezar sus pasos a la patria, siempre localizada en el terreno celeste de la serenidad eterna.

En el estudio sobre las metamorfosis que Dante ha planteado en su magistral *Comedia*, Crespo explica que “la fuerza [de la transformación] viene de dentro —a través de la gracia recibida y de la penitencia— pero sus efectos se manifiestan, como se descubre en el *Paraíso*, en la adquisición de facultades, tales como el vuelo vertiginoso, que las asimilan a las naturalezas angélicas”¹⁴². Con tal de que se aplique este pensamiento en la interpretación de la expresividad de Petrarca, se tendrá en cuenta que el crecimiento de las alas espirituales consiste en un cambio simbólico, que alude a la recuperación o resurrección del atributo divino del alma. El vuelo en el cielo, en este caso, se refiere connotativamente al reencuentro del retrato de Dios en el propio interior. Esto es, la inteligencia verdadera, con la que el amante permanece impassible ante las fuerzas exteriores, y vive libremente y al azar dentro del sí, tan feliz y gozoso como si estuviera en el paraíso.

Petrarca presta atención a la salud del alma, y a la vez cuida de su estado puro y cuerdo. En el tratado reflexivo *De remediis utriusque fortune*, se sirve de la casa para referirse a la envoltura física donde anida el alma, y explica que la apariencia fastuosa y espectacular no cuenta con más valor que el interior virtuoso, contenido de gloria, honestidad y pulcritud. Según defiende el poeta, por boca del personaje cuerdo, la Razón: “La casa de muros no constriñe al alma, que es celestial”; “La casa no da forma al espíritu, sino de él la recibe”; “La virtud no desprecia casa alguna, salvo si está ocupada por los vicios”¹⁴³.

¹⁴² Ángel Crespo, *Dante y su obra*, Barcelona, El Acantilado, 1999, p. 141.

¹⁴³ Francesco Petrarca, “La casa pequeña” (II, 63), en *La medida del hombre...*, cit., pp. 150 y 152.

A veces, Petrarca emplea la tradición bíblica para destacar el concepto de que la riqueza espiritual radica en la vida sencilla y frugal. En una carta dirigida a Boccaccio, nuestro poeta señala la renombrada historia del compartimiento generoso de pan que sucede en san Antonio y san Pablo (cfr. *infra*, Fig. 19)¹⁴⁴, amonestando a este amigo-cuentista: “Non sumus paris meriti; panis tamen ille conditus mutua caritate et, quamvis non corvi rostro, ab eodem tamen Domino missus erit. [...] Sed et panes et lectuli plures erunt [in thalamo], nilque omnino nobis deerit, una modo non desit equanimitas” [Nuestros méritos no se pueden comparar a los suyos, pero nuestro pan estaría, como el de ellos, aderezado de mutua estimación y lo habríamos recibido también —aunque no en el pico de un cuervo— de Dios. {...} Con todo, habrá más de una cama y más de un pan {en mi habitación}, y nada nos faltará mientras no perdamos la ecuanimidad]¹⁴⁵. Es porque al hombre prudente le importa sólo la virtud, y nunca se queja de sus miserias.

Volviendo nuestra mirada hacia el *De remediis*, tendremos en cuenta que, en un tratado acerca de la deficiencia física, el autor contrasta la ceguera de los ojos y la del alma, y pone de manifiesto que la cordura y la sensatez espiritual vence a la visión físico-corporal. En una conversación entre dos personajes alegóricos, Dolor y Razón, cuando el primero se lamenta quejumbroso de su pérdida de la capacidad visual, la segunda le contesta y consuela razonablemente: “Los del rostro, pero no los del alma. Mientras conserves estos, todo te irá bien”. Y agrega que “No verás el cielo ni la tierra, pero no has perdido la facultad de contemplar a su Hacedor. Esta visión es mucho más clara que la que has perdido”¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Es un episodio procedente de la *Legenda aurea*, que elaboró el beato dominico italiano, Jacopo da Varazze o Jacopo della Voragine (1230-1298). Se relata la visita que san Antonio Abad realizó por medio de un sueño a san Pablo ermitaño. El primero, guiado por tres figuras legendarias —un sátiro, un centauro y un lobo—, llegó a la cueva donde vivía el segundo. El ermitaño abrió la puerta del refugio, y juntos compartieron el pan que milagrosamente les trajo un cuervo. Es un tema artístico y literario que se aborda a gran medida durante las épocas bajomedieval, renacentista y barroca. Una muestra bien conocida se visualizó por el genial pintor español, Velázquez, en una de sus pocas creaciones de temática religiosa, titulada *San Antonio Abad visita a san Pablo ermitaño*, terminada hacia 1634 y conservada actualmente en el Museo del Prado, Madrid (cfr. *infra*, Fig. 19).

¹⁴⁵ Francesco Petrarca, *Seniles*, XVII, 2, en *Obras I. Prosa*, cit., pp. 303-304.

¹⁴⁶ Francesco Petrarca, “La ceguera” (Libro II, 96), en *La medida del hombre...*, cit., p. 162.



Fig. 19. *Diego Velázquez, San Antonio Abad visita a san Pablo ermitaño (hacia 1634), óleo sobre lienzo, conservado actualmente en el Museo del Prado, Madrid*¹⁴⁷.

Por lo demás, en otro tratado reflexivo sobre el tema de la indigencia, el poeta en la medida en que compara el cuerpo desnudo con el cubierto por una indumentaria vistosa, pone de relieve que para el hombre modesto, “Nacer y morir desnudo son requisitos de la condición humana”¹⁴⁸, por lo tanto, no le hace falta buscar los adornos dispuestos con soberbia para el fin de la vida. La causa esencial radica en que las cosas externas no producen ningún deleite verdadero al hombre, ni le dan paso a la vida bienaventurada, sino que le acarrearán, por lo contrario, la ignorancia del bien que le traiga la desnudez espiritual. Mediante la breve conversación entre los mismo personajes ficticios, el poeta muestra su perspectiva:

¹⁴⁷ Fuente de la imagen: http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/julio_00/18072000_02.htm (“Escenas en un paisaje”, *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes) [fecha de consulta: 05/12/2012].

¹⁴⁸ Francesco Petrarca, “El pobre nacimiento”, en *La medida del hombre...*, cit., Libro II, xi, p. 131.

Dolor. Nací pobre y desvalido.

Razón. La fortuna trastorna casi todas las cosas humanas, pero hay algunas que permanecen inalterables: la primera y principal es esta igualdad en el nacimiento y en la muerte. Los vestidos de los vivos son muchos y muy diversos, pero solo hay uno para los que nacen y para los que mueren, y es su misma desnudez, salvo que los unos ignoran las muchas cosas que tendrán, y los otros, sabiéndolo, las dejan todas. Pero esta misma conciencia de la pérdida, por pequeña que sea, puede compensar el sentimiento de las cosas perecederas.

Dolor. Vine desnudo a esta miserable vida.

Razón. Acordándote de eso, con mejor ánimo partirás de ella desnudo¹⁴⁹.

Atendiendo a la última frase citada —“con mejor ánimo partirás de ella desnudo”—, nos percatamos de lo que la desnudez, en realidad, no quiere decir el estado de no ponerse nada físicamente. Por el contrario, con el nada en los aspectos visibles, el poeta intenta mostrar implícitamente el estado del alma tan diáfano y puro, como si se encontrara en el mundo inteligible del más allá.

Según los señalados tratados *De remediis utriusque fortune* y la carta de tema espiritual dirigida a Boccaccio, bástenos decir que, a la perspectiva de Petrarca, el alma ideal debe estar desnuda, liberada de la restricción material (especialmente, de su propia envoltura física), de ahí que pueda volverse pura, racional e impenetrable a la influencia exterior, y al final llegar a una comunión con lo sagrado, uniéndose a Dios, y disfrutando de la inmortalidad.

¿Qué es la inmortalidad? ¿Y de dónde viene su origen? Pues, antes de acceder al entorno perenne, la primera cuestión que se debe enfrentar es la superación de la muerte. En varios poemas del *Canzoniere*, sobre todo en la sección anterior a la canción final dedicada a la Virgen, Petrarca muestra el intento de verse exento del encierro profano, y refleja aún más el ansia de la muerte. A juzgar por la tabla que Santagata expone en el apéndice a su estudio monográfico sobre la fragmentación del *corpus* petrarquesco, se deja en claro que los últimos cuatro sonetos (desde la *Rima CCCLXII* a la *CCCLXV*), que se colocan en la edición definitiva de los *Rerum vulgarium fragmenta*, se presentan siempre en orden consecutivo en la parte final

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 132.

del entramado poético, tanto en la posición del *Código Vaticano* 3.195, como en la numeración marginal del propio poeta¹⁵⁰. Tal disposición refleja indirectamente el hecho de que el conjunto de las cuatro piezas gira en torno a un tema en común, y constituye así una expresividad coherente del mismo tema: la muerte. A juzgar por el pensamiento convencional, ésta es la fase preliminar y obligatoria del ascenso a la vida eterna. He aquí el primero de los cuatro sonetos finales:

Volo con l'ali de' pensieri al cielo
sí spesse volte che quasi un di loro
esser mi par ch'àn ivi il suo thesoro,
lasciando in terra lo squarciato velo.

Talor mi trema 'l cor d'un dolce gelo
udendo lei per ch'io mi discoloro
dirmi: —Amico, or t'am'io et or t'onoro
perch'à' i costumi variati, e 'l pelo.—

Menami al suo Signor: allor m'inchino,
pregando humilmente che consenta
ch'i' stia a veder et l'uno et l'altro volto.

Responde —Egli è ben fermo il tuo destino;
per tardar anchor vent'anni o trenta
parrà a te troppo, et non fia però molto.—

(*Rima CCCLXII*, vv. 1-14)

[Vuelo con alas de la mente al cielo / tantas veces, que pienso que soy uno de aquellos que allí tienen su tesoro, / dejando en tierra el velo desgarrado. / Y el pecho se me hiela oyendo a veces / a aquella por la cual yo palidezco / decirme: «Amigo, ahora te amo y honro / porque el pelo y costumbre ya cambiaste.» / Llévame a su Señor; me inclino entonces, / rogando humildemente que consienta / que pueda contemplar esos dos rostros. / Responde: «Está marcado tu destino; / y aunque tardes aún veinte o treinta años, / pensarás que eso es mucho, mas no es nada.»]

Con su imaginación intelectual, el poeta se despega del despojo carnal-físico, y con las alas del pensamiento se eleva al cielo. Cuando Laura se presenta ante sus ojos, le pide que diriga su alma hacia Dios, con el fin de que pueda ver claramente su auténtica fisonomía, así como la de la propia señora. A pesar de que al poeta le quede un tanto de tiempo para morir (según señala el último terceto, alrededor

¹⁵⁰ Véase la “Tavola VIII. Ordinamento degli ultimi 31 componimenti”, que Marco Santagata expone en *I frammenti dell'anima...*, cit., p. 332. La gráfica se inserta también en el *corpus* cancioneril, editado por el propio Santagata, en Francesco Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. CCXII.

de dos a tres décadas), es evidente que desea terminar esta vida, para encontrar en seguida a Dios y Laura en la vida *post mortem*. En el soneto que continúa, Petrarca da un mejor ejemplo, reflejando el anhelo pasional y espontáneo de la muerte:

Morte à spento quel sol ch'abagliar suolmi,
e 'n tenebre son li occhi interi et saldi;
terra è quella ond'io ebbi et freddi et caldi;
spenti son i miei lauri, or querce et olmi:

di ch'io veggio 'l mio ben, et parte duolmi.
Non è chi faccia et paventosi et baldi
i miei penser', né chi li agghiacci et scaldi,
né chi gli empia di speme, et di duol colmi.

Fuor di man di colui che punge et molce,
che già fece di me sí lungo stratio,
mi trovo in libertate, amara et dolce;

et al Signor ch'i' adoro et ch'i' ringratio,
che pur col ciglio il ciel governa et folce,
torno stanco di viver, nonché satio.

(*Rima CCCLXIII*, vv. 1-14)

[Muerte ha apagado el sol que me cegaba, / y en tinieblas están sus ojos firmes; / es tierra quien me dio calor y frío, / y marchito el laurel, es roble y olmo, / por lo cual mi bien veo, mas me duele. / No hay ya quien haga tímida y osada / la mente mía, ni la abrase o hiele, / ni quien le dé esperanzas o dolores. / Lejos de aquel que hiere y dulcifica, / y que hizo de mí tan gran desgarró, / me encuentro en libertad dulce y amarga; / y al Señor al que adoro y agradezco, / y que el cielo gobierna con un gesto, / vuelvo cansado y harto de la vida]

Se trata de la reminiscencia de Laura, que ha fallecido desde hace varios años. Aunque percibe cierta tristeza melancólica, el poeta se siente libre de la prisión de amor. Se muestra indiferente con las atracciones e influencia exteriores, y ya no se pone ni angustioso ni desasosegado por el deseo. Ahora, lo único que existe en su interior y le complace exclusivamente es la imagen del Señor, de ahí que le venga el cansancio de esta vida agitada, y decida lanzarse a la búsqueda de la muerte. La expresión se muestra igualmente en otro soneto que comienza con “E’ mi par d’or in hora udire il messo...” [A veces creo oír el mensajero...]:

O felice que dí che, del terreno
carcere uscendo, lasci rotta et sparta
questa mia grave et frale et mortal gonna,

et da sí folte tenebre mi parta
volando tanto su nel bel sereno,
ch'i' veggia il mio Signore et la mia donna.

(*Rima CCCXLIX*, vv. 9-14)

[Oh feliz aquel día en que saliendo / de la cárcel terrena deje rota / mi frágil
y pesada vestidura, / y las densas tinieblas abandone, / volando al alto cielo
donde vea / juntamente a mi Dios y a mi señora.]

¿La muerte de Petrarca radica en la expresión extrema de la tristeza? Seguramente que no. En cambio, se trata del pensamiento moral y la actitud deliberada de la imperturbabilidad estoica. Por un lado, alude al desengaño consciente y radical de los errores que el amante ha cometido en la vida insensata. Según se deja ver en la *Rima CCCLXIV*:

Omai son stanco, et mia vita reprendo
di tanto error che di vertute il seme
à quasi spento, et le mie parti extreme,
alto Dio, a te devotamente rendo:

pentito et tristo de' miei sí spesi anni,
che spender si deveano in miglior uso,
in cercar pace et in fuggir affanni.

(*Rima CCCLXIV*, vv. 5-11)

[Cansado estoy ahora, y me arrepiento / de todos los errores que apagaron
/ de la virtud el germen, y te entrego, / oh mi Señor, aquello que me queda, /
contrito por los años malgastados / que debieron gastarse en mejor uso, /
en buscar paz y en rechazar afanes.]

Por otro lado, el deseo de la muerte representa la búsqueda espontánea y decisiva de otra vida tranquila. A saber, que es un hecho simbólico del rechazo rotundo de seguir la inevitable culpa de vivir. Durante el proceso de la búsqueda, se exterioriza el intento de “despejar la necesidad de esa ignorancia de la vida efectuando una reconciliación de la conciencia del individuo con la voluntad universal”; el motivo radica en que, según hace constar Campbell en su tratado psicoanalítico sobre la libertad para vivir, “El hombre en el mundo de la acción pierde su centramiento en el principio de la eternidad si está ansiosa por el resultado de sus hechos. Pero si lo entrega con sus frutos en el regazo del Dios vivo, es liberado por ellos, como por

medio del sacrificio, de las limitaciones del mar de la muerte”¹⁵¹. De forma que, en el siguiente terceto de la señalada pieza, Petrarca proclama: “Signor che ’n questo carcer m’ài rinchiuso, / tràmene, salvo da li eterni danni” [Señor que en esta cárcel me has metido, / ponme Tú a salvo del eterno daño] (*Ibid.*, vv. 12-13). Y asimismo el idéntico anhelo del buen morir se manifiesta claramente en el siguiente soneto, donde el poeta se dirige de modo directo con tuteamiento a Dios:

Tu che vedi i miei mali indegni et empi,
Re del cielo invisibile immortale,
soccorri a l’alma disviata et frale,
e ’l suo defecto di Tua gratia adempi:
sí che, s’io vissi in guerra et in tempesta,
mora in pace et in porto; et se la stanza
fu vana, almen sia la partita honesta.
A quel poco di viver che m’avanza
et al morir, degni esser Tua man presta:
Tu sai ben che ’n altrui non ò speranza.
(*Rima CCCLXV*, vv. 5-14)

[Tú que ves los indignos males míos, / inmortal e invisible Rey del cielo, / socorre al alma frágil y perdida, / y llena con tu gracia su defecto; / que si ha vivido en guerra y en tormenta / que muera en paz y en puerto; y si la estancia / vana fue, que no sea la partida. / Para el poco vivir que ya me queda / y para el buen morir dame tu mano: / Tú sabes bien que en nadie más confío.]

En contraste con la agitación e inestabilidad del mundo exterior, el alma aspira al auténtico sosiego interior, con el fin de guardar en seguro la virtud dentro de sí misma. En una epístola rítmica, el poeta por boca de su propia alma critica que el desenfreno con el que se comportaba era como vivir “in pelago nimis irrequiutus” [en un mar agitado] (*Epystole*, I, 14, v. 118), de forma que hoy “in portu morere, et languentia comprime vela, / collige disiectos iam tempestate rudentes” [muere en un puerto, y amaina las cansadas velas y recoge las redes que la tempestad ha roto] (*Ibid.*, vv. 119-120)¹⁵². Es más, en unas creaciones líricas, el poeta describe el alma cansada como embarcación frágil y solitaria, flotando entre los vientos contrarios

¹⁵¹ Joseph Campbell, *El héroe...*, cit., p. 218.

¹⁵² Es una pieza que el poeta se dirige a sí mismo. Los versos que cito en la tesis están tomados de la edición de Rossend Arqués Corominas, en Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 474 y 475.

en alta mar (cfr. *Rimas CXXXII*, v. 10; *CLXXXIX*, vv. 7-8), carente de mástil, y no posee escolta que le proteja y socorra (cfr. *Rimas CLXXVII*, v. 7; *CCLXXVII*, v. 8). El amante-marinero, de un lado, espera mantener perfectos los tesoros o mercancías preciosas a bordo, los que, a juzgar por la interpretación de Santagata, se refieren metafóricamente a la virtud espiritual¹⁵³; de otro, desea llegar al puerto seguro, tal y como se refleja en estos sonetos:

né mai saggio nocchier guardò da scoglio
nave di merci perciose carcha,
quant'io sempre la debile mia barcha
da la percosse del suo duro orgoglio.

(*Rima CCXXXV*, vv. 1-8)

[jamás piloto protegió a su nave / cargada de preciosa mercancía, / como
yo defendí siempre a mi barca / de los embates de su duro orgullo.]

Non d'atra et tempestosa onda marina
fuggió in porto già mai stanco nocchiero,
com'io dal fosco et torbido pensiero fuggo
ove 'l gran desio mi sprona e 'nchina.

(*Rima CLI*, vv. 1-4)

[Jamás de tormentosa ola marina / cansado marinero huyó hacia el puerto,
/ cual yo del hosco y turbio pensamiento / huyo adonde me impulsa el gran
deseo.]



Fig. 20.

Ilustración a la Rima CLXXXIX, elaborada por Antonio Grifio, en Francesco Petrarca, Rerum vulgarium fragmenta; Trionfi (Venecia, Vindelinus da Spira, 1470), Fol. 62 recto, H 12.753; BMC V, 154-155; IGI 7.517, conservada actualmente en la Biblioteca Civica Queriniana, Brescia¹⁵⁴. Se describe el amor como causa principal de la inestabilidad de la vida (nave), destruyendo el mástil y la vela de la misma, y sometiéndola a la tormenta en alta mar.

¹⁵³ Véase la nota textual de Marco Santagata, en Francesco Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 973.

¹⁵⁴ Fuente de la imagen: <http://www.misinta.it/biblioteca-digitale-misinta-2/1400-2/1470-petrarca-canzoniere-e-trionfi-miniato/> ("1470 Petrarca, *Canzoniere* e *Trionfi* (miniato), Misinta, Associazione Bibliofili Bresciani Bernardino Misinta) [fecha de consulta: 14/12/2012].

Mientras que el mundo profano es el mar peligroso e inseguro, el terreno pacífico se ubica en la orilla firme y segura del más allá. El poeta trata angustiosamente de encontrar el refugio sereno para su alma, conforme a la amonestación que se deja en claro en el ámbito del tiempo durante el itinerario de los *Triumph*i: “proveggia ben, mentr’è l’arbitrio intero, / fondare in loco stabile sua speme” [procure bien, en tanto pueda hacerlo, / poner en sitio estable su esperanza] (*TT*, vv. 44-45). Ésta se corresponde con la esperanza mostrada en el *Secretum*, por boca del amante: “Ego in presens sepe cum lacrimis poposci, sperans simul et illud eventurum ut, effractis cupiditatum laqueis et calcatis vite miseriis, salvus evaderem, et velut in aliquem salutarem portum ex tam multis curarum inutilium tempestatibus enatarem” [Muy a menudo he pedido con lágrimas para el presente, con la esperanza asimismo de poder, rotas las cadenas de los deseos y holladas las miserias del mundo, salir a salvo, huir nadando de tantísimas tempestades de afanes inútiles a un puerto salvador]¹⁵⁵.

De hecho, Séneca, uno de los autores preferidos de Petrarca¹⁵⁶, ha reflejado la misma concepción en sus *Epistulae morales ad Lucilium*, donde se aborda en gran medida el tema de la real felicidad. Se contrasta a menudo lo agitado y turbulento de las tempestades con lo firme y sólido de las tierras costeras, y se plantea que en el mar inquieto, el marinero flotante, cuya vida está en mano de la fortuna, aspira a llegar ileso al destino o encontrar un puerto de refugio. Cito aquí un ejemplo que el propio filósofo propone con motivo de equiparar las imágenes marítimas con la búsqueda de la felicidad: “Es necesario que propongamos el fin del sumo bien por el que debemos esforzarnos, al que deben tener en cuenta nuestras acciones y pa-

¹⁵⁵ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 230 y 231.

¹⁵⁶ Petrarca es un profundo senequista. En torno a su espiritualismo clásico, Renaudet opina que al poeta laureado le gustaba tanto o más Séneca que Cicerón, y lo elogiaba para parecerse a ese mismo. Cfr. Augustin Renaudet, *Études érasmienne*s (1521-1527), París, Librairie E. Droz, 1939, p. 55. Además, al atender a la obra *De remediis utriusque fortune*, tenemos en cuenta una estilística basada en la de Séneca, y también un contenido fundado en los escritos del propio filósofo o atribuidos a él. La polémica contra la dialéctica y otras ramas de la enseñanza escolástica, el hincapié en las cuestiones morales, la reflexión sobre la cuestión de la muerte, el trasfondo estoico que se establece tanto en el *Secretum* como en la obra susodicha, en cuanto al conflicto entre la virtud y la fortuna, el contraste entre la razón y las pasiones, así como el lazo entre la virtud y la felicidad, todo esto está obviamente inspirado de las *Epístolas morales* de Séneca. Véase el breviario hace Paul Oskar Kristeller, sobre la vida, obra y pensamiento de Petrarca, en *Ocho filósofos...*, cit., p. 20.

labras; como los navegantes, hemos de dirigir el rumbo guiados por una estrella” (XV, 95, 45)¹⁵⁷. El cotejo nos evoca la aventura del protagonista virgiliano, Eneas, quien sufrió los arrebatos violentos de la tormenta, se perdió, y casi se hundió en el mar. Al final el héroe-amante llegó a atracar en el norte de África. Sin embargo, si no se hubiera dignado recurrir a la divinidad de Venus, no habría conseguido la ayuda sugerente-orientativa de la diosa (cfr. *Eneida*, Libro I, vv. 327-334).

Séneca atribuye el origen de la felicidad a veces a la razón y la filosofía (según se refleja en las *Epístolas*, II, 16, 3; IV, 30, 3); y a veces a las deidades y al Hacedor, como se interroga en otra epístola: “¿Qué es lo que motiva a los dioses el hacer el bien? Su naturaleza” (XV, 95, 49). Acto seguido, agrega: “¿Quieres tener propicios a los dioses? Sé bueno. Les tributa el culto debido quien los imita” (XV, 95, 50)¹⁵⁸. Sea cualquiera que sea la mejor medida por la que el hombre se conduzca hacia la felicidad eterna, conviene no olvidar que la razón, o sea, la sabiduría real, tiene su origen indiscutible del sumo bien de Dios.

A la perspectiva ontológica arcaica, “la naturaleza en su totalidad se puede revelar como sacralidad cósmica. El cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía. [...] Lo sagrado está saturado de ser. Potencia sagrada quiere decir a la vez realidad, perennidad y eficacia. La oposición sacro-profana se traduce a menudo como una oposición entre *real* e *irreal* o *pseudorreal*”¹⁵⁹. El *homo religiosus* tiene propensión a la sacralidad, anhela por la obtención de la poetencia, y procura vivir eficazmente en la existencia real, por lo cual a medida que distingue lo sacro de lo profano, está basando el origen de la eternidad; a saber, la vida eficaz y verdadera, en el Universo, el Uno absoluto; dicho en términos hermenéuticos medievales, en Dios, el Creador omnipotente.

¹⁵⁷ Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*, tomo II (Libros X-XX y XXII [FRS.], Epístolas 81-125), trad. y notas de Ismael Roca Meliá, Barcelona, RBA Coleccionables, 2008 (según la edición de Madrid, Gredos, 1982), p. 198. Con respecto a los tratados sobre el tema de la tempestad-nave-puerto de la vida, véanse también las *Epístolas* III (28, 3), XVI (98, 7-8) y XVII-XVIII (104, 22) del propio filósofo, en *Epístolas morales...*, cit., tomo I, pp. 122-123; y tomo II, pp. 220-221 y 269.

¹⁵⁸ Frases citadas por Séneca, en *Epístolas morales...*, tomo II, cit., pp. 199 y 200.

¹⁵⁹ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, trad. Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez Aragón, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998, pp. 15-16. La cursiva es del autor.

Volviendo a las elaboraciones líricas de nuestro poeta, caemos en la cuenta de que el mar agitado se contrasta con el puerto seguro, y la embarcación destrozada sin mástil, con la encargada de tesoros. El poeta anhela la serenidad, cree en Dios, y retira conscientemente hacia el interior su alma, la cual, en el tiempo pasado, se lanzaba a la búsqueda de las cosas profanas exteriores. De forma que se establece una unión íntima del alma con la Divinidad. Petrarca fundamenta la existencia de su propio ser en la realidad inmediata, donde se deposita la verdadera fuerza por excelencia, esperando que el alma viva en el mundo del modelo paradigmático, el que está saturado de virtud y pensamiento eterno, y no en la entelequia ilusoria¹⁶⁰. A juzgar por la proclamación del poeta en su *De remediis*, el alma tiene el carácter inmanente de la inmortalidad, que el Señor le confiere al principio de su creación. Por consiguiente, siempre que el alma invoque a la Divinidad en lo profundo de sí misma, el Señor se presentará en su compañía. He aquí las palabras que la Razón dirige al Dolor en el diálogo filosófico-meditativo:

En suma, debes tener por seguro que el alma es inmortal, pues así lo creen tus semejantes y así lo sostuvieron los más excelentes filósofos. No esperes la muerte del alma, pues es propio de su naturaleza el no poder morir; y tampoco pienses que después de la muerte ya no hay males que sufrir por no tener alma, sino porque su creador es tan manso, compasivo y misericordioso, que no despreciará su obra: siempre está junto a quienes lo llaman de corazón. A él debes rogar, en él debes depositar tus votos y tus esperanzas, y el último suspiro ha de ser para decir su nombre¹⁶¹.

La concepción se refleja asimismo en la última fase de la trayectoria evolutiva de los *Triumphs*, a través del diálogo establecido entre el poeta y el nuevo personaje ficticio, Corazón. En el *incipit*, Petrarca parece heredar la ideología de la tradición cristiana, depositando su esperanza de alcanzar la eternidad “Nel Signor, che mai fallito / non à promessa a chi si fida in lui” [En el Señor, que una promesa / nunca

¹⁶⁰ Una idea correspondiente con la vivencia del *homo religiosus*, que Eliade propone en su tratado sobre las teofanías y los signos que podrían aparecer en el momento y espacio de la sacralización del mundo. Véanse sus constataciones explícitas, en *op. cit.*, pp. 25-27.

¹⁶¹ Francesco Petrarca, *La medida del hombre...*, cit., p. 178.

ha incumplido a quien en Él espera] (*TE*, vv. 4-5)¹⁶². El propio Corazón, en nombre de la Divinidad, le contesta en cuanto a la duda sobre la fe espiritual. No obstante, al pormenorizar el contexto literario, advertimos que, en realidad, el poeta coloca su fuente de la eternidad en el interior de sí mismo. Se corresponde con la doctrina agustiniana, que no sitúa el afán del encuentro de la verdad en el mundo exterior, sino en el interior de sí mismo¹⁶³. A este propósito, Petrarca enlaza su alma con el Señor, y trata de elevarla hacia el plano superior-divino. Según dice sensatamente el Corazón, quien desempeña el papel de guía en el recinto de la eternidad:

Ma ben veggio che 'l mondo m'à schernito,
e sento quel ch'i' sono e quel ch'i' fui,
e veggio andar, anzi volare, il tempo,
e doler mi vorrei, né so di cui,
ché la colpa è pur mia, che più per tempo
deve' aprir li occhi, e non tardar al fine,
ch'a dir il vero, omai troppo m'attempo.

(*Ibid.*, vv. 6-12)

[Mas compruebo que el mundo me ha burlado, / comprendo lo que soy y lo que he sido, / cómo el tiempo se va, más, cómo vuela, / y sin saber de qué, quiero quejarme, / pero sólo es mi culpa, y más a tiempo / tuve que abrir los ojos, y al fin mío, / por decir la verdad, no confiarme.]

El poeta retorna a sí mismo, y se sirve de su cuerpo como eje del Universo con el fin de llegar a lo eterno. Eso se corresponde con la doctrina antropocéntrica del Renacimiento, que valora el cuerpo humano como la criatura más perfecta de Dios. A través del cuerpo, se ve el saber excelente de Éste, y se comprueba el misterio de la Providencia¹⁶⁴. Este pensamiento influye mucho en los intelectuales y artistas de

¹⁶² Una declaración similar se refleja en la señalada epístola, que Petrarca dirigió a Boccaccio: “Hoc omnium Domino dici nequit qui virtutes corpusque et animam ipsam dedit. Ille quidem amplius petenti iure suo potest dicere: —Sile sorte tua contentus ac desine cuncta concupiscere—” [A Dios Nuestro Señor no es posible decirle lo mismo, puesto que Él nos ha dado todo cuanto poseemos: la virtud, el cuerpo y hasta el alma, y al que le pida más puede responderle, con razón: «Calla. Conténtate con tu suerte y deja de ansiarlo todo»] (*Seniles*, XVII, 2, en Francesco Petrarca, *Obras I. Prosa*, cit., pp. 302-303).

¹⁶³ Cfr. A. J. Gurevich, en *op. cit.*, p. 58. Y en torno a la declaración agustiniana, véanse *Confesiones* (X, 40), en San Agustín, *Obras completas II...*, cit., pp. 448-449.

¹⁶⁴ Con respecto a la concepción antropocéntrica de la época, véase Fernán Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*, 2ª ed., Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, s/a, p. 53.

la época renacentista sobre su tratado del mundo. Consideran que el hombre es el ser supremo del Universo: por una parte, su cuerpo físico participa de la naturaleza animal; por otra, su alma racional toma parte del ámbito sobrenatural. El hombre se convierte en el mejor medio de comunicación entre los dos mundos, si desarrolla su vida en la atmósfera de lo terrenal, y coloca su esperanza más allá de la realidad. A su entender, el valor de la existencia humana está proyectado hacia el porvenir, y al mismo tiempo se manifiesta en la tensión entre el presente y el futuro¹⁶⁵. En el *Triumphus Eternitatis*, Petrarca deposita la confianza en su propio corazón, según declara en el interior:

Ma tarde non fur mai gratie divine;
in quelle spero che'n me anchor faranno
alte operationi e pellegrine.
(TE, vv. 13-15)

[Mas la gracia divina nunca tarda, / y en aquélla confío, que en mí puede / hacer grandes acciones todavía.]

Llevando a cabo una homologación entre el cuerpo y el cosmos, el poeta considera el cuerpo humano como el Universo, y el corazón como el centro del espacio. Y por medio de este eje, se llega a otro mundo superior. La idea se muestra igualmente a su declaración en la eminente prosa *Secretum*. Por boca del guía maestro, Agustín, opina que se debe atender a las constantes voces del alma, a sus invitaciones, y oír lo que dice a sí mismo, porque «Hac iter est in patriam» [«Éste es el camino hacia la patria»]¹⁶⁶. Supone que el *axis mundi* está exactamente en su propio ser, el alma-corazón, y con base en este mismo, encontrará la fuente de la eternidad. Aún más, por medio del propio eje, dará paso a la creación continua y perenne. A juzgar por el psicoanálisis de Campbell: “el héroe como encarnación del Dios es el ombligo del mundo, el centro umbilical a través del cual las energías de la eternidad irrumpen en el tiempo. De este modo el ombligo del mundo es el símbolo de la creación conti-

¹⁶⁵ Véase el estudio detallado de Francisco Garrote Pérez, en *Naturaleza y pensamiento en España en los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, p. 63.

¹⁶⁶ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 414 y 415.

nua; el misterio del mantenimiento del mundo por medio del continuo milagro de la vivificación que corre dentro de todas las cosas”¹⁶⁷.

En su propio interior, Petrarca encuentra la Divinidad que el sí comparte con el Universo, y asimismo goza de la potencia de la que se impregnan los dioses. Allí, se siente el mundo más bello, más tranquilo y más constante; a saber, que para él, el ámbito circundante deviene totalmente nuevo. El cambio se corresponde con lo que Eliade explica sobre el enlace entre el *homo religiosus* y el modelo arquetípico del cosmos: “al instalarse conscientemente en la situación ejemplar para la cual está en cierto modo predestinado, el hombre se «cosmiza», reproduce a escala humana el sistema de condicionamientos recíprocos y de ritmos que caracteriza y constituye un «mundo», que define todo universo”¹⁶⁸. En una palabra, el hombre sabio, consciente de su existencia, siempre intenta configurar el propio microcosmos interno en el contexto paradigmático. El poeta, después de atender a las palabras sinceras del Corazón en el contorno de la eternidad, se vuelve cuerdo, y percibe que no hay más distinción del tiempo entre el presente, el futuro y el pasado, sino que las tres partes se reducen a un punto inmóvil en el sitio donde se encuentra precisamente el propio poeta. Según reflexiona monologando:

Questo pensava; e mentre più s'interna
la mente mia, veder mi parve un mondo
novo, in etate immobile ed eterna,
e 'l sole e tutto 'l ciel disfar a tondo
con le sue stelle, anchor la terra e 'l mare,
e rifarne un più bello e più giocondo.

.....
E le tre parti sue vidi ristrecte
ad una solà, e quella una esser ferma
sì che, come solea, più non s'affrette;
e, quasi in terra d'erbe ignuda ed herma,
né «fia», né «fu», né «mai», né «inanzi» o «'ndietro»,
ch'umana vita fanno varia e 'nferma!

(TE, vv. 19-24; 28-33)

¹⁶⁷ Joseph Campbell, *El héroe...*, cit., p. 45.

¹⁶⁸ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 127.

[Esto pensaba, y mientras más hundía / el pensamiento en ello, un mundo nuevo / me pareció entrever eterno y quieto, / y deshacerse el sol y todo el cielo / con sus astros, los mares y la tierra, / y surgir de entre aquello otro más bello. / {...} Y vi que sus tres partes se quedaban / reducidas a una, y ésta inmóvil, / para que no corriese como hacía; / e igual que si de un yermo se tratara, / no habrá «fue», ni «será», ni «antes», ni «ahora», / que tan cambiantes hacen nuestras vidas.]

Una expresión parecida se refleja en el *Paraíso* de Dante. En el Cielo Estrellado, el poeta-viajero, acompañado de su amor Beatrice, levanta su cabeza hacia arriba (un acto simbólico de la contemplación del orden celeste)¹⁶⁹, y descubre en seguida su propio eje de conductas. Por consiguiente, supera repentinamente las barreras del espacio-tiempo, y asciende desde la esfera original hacia el Cielo Cristalino, donde predomina el mismo amor. Conforme al esclarecimiento de Beatrice sobre en qué consiste esta fuerza de subida:

La natura del mondo, che quieta
il mezzo e tutto l'altro intorno move,
quinci comincia come da sua meta;
e questo cielo non ha altro dove
che la mente divina, in che s'accende
l'amor che il volge e la virtù ch'ei piove.

Luce ed amor d'un cerchio lui comprende,
sí come questo li altri; e quel precinto
colui che 'l cinge solamente intende¹⁷⁰.

(*Paraíso*, XXVII, vv. 106-114)

[La natura del mundo, que está quieta / en su centro, mas todo en torno mueve, / comienza aquí desde su propia meta; / y este cielo asentarse sólo debe / en la mente divina, en que se enciende / el amor por quien gira y virtud llueve. / De luz y amor un cerco lo comprende, / como él a los demás; y a este recinto / el que lo ciñe solamente entiende.]

¹⁶⁹ Una tradición importante que se remonta a la época clásica. Se trata del estrecho enlace entre el ser humano y la Naturaleza. La concepción ya está bien expresada en la tragedia griega. Por ejemplo, en *Las bacantes* de Eurípides, Ágave (madre del rey de Tebas, Penteo) se puso fanática por causa de cultos bacanales, y asesinó inconsciente al rey. Hasta le quitó la cabeza para lucir como trofeo. Pues, al final, a la petición de su padre Cadmo, alzó la cara para contemplar el cielo ordenado y armónico, y a ella le parecía aún más brillante y claro el cielo, en contraste con la oscuridad y el disturbio de su mente. En seguida, recobró la razón, y se sintió arrepentida de los errores que había cometido (véase el último acto de la tragedia: Eurípides, *Las Bacantes*, en *Tragedias III*, edición y traducción de Juna Miguel Labiano, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 2007, pp. 311-312, vv. 1246-1270).

¹⁷⁰ Dante Alighieri, *Comedia. Paraíso*, cit., pp. 324 y 325.

El señalado punto inmóvil es el origen de la eternidad. Bajo el escolasticismo medieval, Dante atribuye el poder inmortal al Señor. Y debido a la prevalencia del espiritualismo clásico en los albores de la época renacentista, Petrarca sitúa ése en su propio alma-corazón. El testimonio más evidente debería ser demostrado en la epístola rítmica que el poeta se dirige a sí mismo. Cuando su corazón le critica que ha derrochado mucho tiempo en tejer las esperanzas inútiles con el fin de vivir en paz y con seguridad, la ira y el afán le empuja a gritar y a lanzar una letanía de las preguntas espirituales a sí mismo. Aquí, las expongo sistemáticamente: 1) ¿Quién puede arrancarlo de la cárcel mortal y devolverlo al mundo superior paradisíaco?; 2) ¿Quién puede enseñarle el camino recto y salvar su vida?; 3) ¿Quién puede ser el hombre que libere su alma de las vulgares desgracias mortales y acompañarla en el camino seguro, tal y como las almas felices y beatas se ven en el mundo del más allá?; 4) ¿Quién puede vestir su alma de las castas alas de paloma, que le lleven a lo alto del cielo para encontrar la serenidad eterna? Aunque el poeta no apunta clara y francamente quién será el hombre que le traiga la auténtica felicidad, al final de la carta deja cuatro versos que nos llaman la atención:

At breve tempus erit, quando exitus ipse docebit
quis fuerim vere, quam fausto subditus astro,
quam celer aut tardus monstrato calle viator,
qualis ad extremum moribundi corporis hospes¹⁷¹.

(*Ibid.*, vv. 142-145)

[Ya falta poco tiempo para que los hechos mismos puedan mostrar quién seré en verdad; cómo, bajo un próspero astro, después de serme mostrado el camino a seguir, seré un caminante veloz o lento, mientras seré huésped de este cuerpo mortal hasta el fin.]

El poeta insiste en que la vida después de la muerte será más real que cuando está vivo e, identificándose como habitante temporal del despojo físico, dilucida que el alma después de ser liberada del cuerpo, comenzará a ver claramente la fisonomía auténtica de la realidad. Eso implica que el origen de la emancipación espiritual y

¹⁷¹ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 474 y 475.

la bienaventuranza inagotable radica en la propia alma. Otro ejemplo del idéntico pensamiento se pone en evidencia en el ámbito final de los *Triumph*.

Guiado por el propio corazón, la mente del poeta se vuelve tan diáfana como el cristal, deliberando sobre la distinción entre el bien y el mal (cfr. *TE*, vv. 34-39), y comprende las verdades que se presentan en el entorno de la eternidad. En primer lugar, tiene en cuenta que los bienaventurados son capaces de reflexionar y saben cómo luchar contra el rápido torrente de la vida, en contraste con los hombres del alma “cieca” [ciega] y “volgare” [necia], que se empeñan sólo en la búsqueda de las cosas efímeras, y nunca se dan cuenta de que el Señor es el auténtico soberano que rige el Universo, puede ponerlo todo en funcionamiento, y también aniquilarlo en poco tiempo (cfr. *Ibid.*, vv. 43-63). Esta visión es tan inefable para el poeta, que le parece la iluminación de lo divino; a saber, la hierofanía, por la que se manifiestan las realidades sacras¹⁷². Todo espacio temporal se evapora; el pasado y el futuro ya no existen, sino que se queda sólo el presente, hoy y ahora; de ahí que se conforme la eternidad indivisible. En este contorno ahistórico, nuestra vida profana es como un juego, donde no se sabe lo que será al día siguiente, ni se acuerda de lo que pasó ayer; no tiene nada que ver con el tiempo, sino que sufre el mero cambio de los lugares (cfr. *Ibid.*, vv. 64-78). “Fia ogni coscienza, o chiara o fosca, / dinanzi a tutto ’l mondo aperta e nuda” [Allí toda conciencia, oscura o clara, / se mostrará desnuda ante los otros] (*Ibid.*, vv. 110-111); mientras que la fama y la nobleza soberbia no son permanentes y la riqueza profana envuelve el mal, la bienaventuranza radica en el alma que vive con escasas fortunas y siempre se ve contenta de sí misma. Desde la perspectiva espiritual, la felicidad consiste en la libertad y pureza absoluta del alma (cfr. *Ibid.*, vv. 108-120). Al final, el poeta cae en la cuenta de que todas las fuerzas que ha experimentado —el amor, la castidad, la muerte, la fama y el tiempo— son vencidas por la eternidad, ya que éstas son engendradas por la concepción vulgar, y pertenecientes a la realidad de fantasías ilusorias. En cambio, la fuerza verdadera

¹⁷² Es una idea sintetizada del tratado con respecto a “Lo sagrado se manifiesta”, que Eliade elabora en su renombrada obra *Lo sagrado y lo profano*. Véase Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 14-16.

y sacra del atributo celeste se halla en la eternidad, donde se vive con eficacia y se tiene segura la existencia (cfr. *Ibid.*, vv. 121-132).

Para apoyar esta afirmación resulta interesante poner de relieve la eternidad, que tiene lugar en el presente. Al dialogar con el periodista Bill Moyers, en cuanto al trayecto interior de los héroes literarios, el célebre erudito mitológico Campbell señala que “La eternidad no es un tiempo que vendrá después. La eternidad no es ni siquiera un tiempo muy largo. La eternidad no tiene nada que ver con el tiempo. La eternidad es esa dimensión del aquí y ahora que interrumpe todo pensamiento en términos temporales. Y si no la consigues aquí, no la tendrás en ninguna parte”¹⁷³. Esto se corresponde con el pensamiento de tiempo agustiniano, que sitúa el punto inmortal en el hoy sacralizado por Dios, según reflejan las *Confesiones*: “Hodiernus tuus aeternitas” [Tu hoy es la eternidad] (XI, 13)¹⁷⁴. Heredando tal concepción del obispo de Hipona, Petrarca en la prosa espiritual expresa que más vale creer en la inmortalidad del alma que en su mortalidad, ya que al hombre con esa creencia se le despierta el amor-deseo de la virtud. Además, el poeta amonesta al hombre que nunca deposite las esperanzas de salvar su propia alma en el día que viene porque es inútil; según la proclamación, por boca del santo: “qui in diem poscit in presens negligit” [el que pide para el mañana, se olvida del presente]¹⁷⁵. Se sostiene que el hombre agarre el presente momento, dedicándose al cultivo espiritual, y convierta el alma racional del estado sano en el motivo esencial de esta vida limitada, con el fin de conseguir la fuerza constante dentro de la propia alma; según se empeña el poeta, allí están “ratio omnis ac cognitio veritatis” [la razón toda y el conocimiento de la verdad]¹⁷⁶. O dicho de modo más preciso, en el alma se encuentran la fuente de la bienaventuranza y el campo elíseo del individuo. E igualmente, la valoración del ahora como momento decisivo de la inmortalidad se expone en la mencionada

¹⁷³ Joseph Campbell y Bill Moyers, *op. cit.*, p.99.

¹⁷⁴ San Agustín, *Obras completas II...*, cit., p. 478.

¹⁷⁵ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 286 y 287.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 286 y 287. Y con respecto a la concepción de la inmortalidad del alma, véase asimismo la explicación del poeta en el mismo tratado espiritual en prosa, en *Ibid.*, p. 287.

epístola rítmica, que el poeta dirige a su propia alma. Según el Corazón declara de modo exhortativo a sí mismo:

Siste, age, siste fugam; cur non inniteris isti
quam datur adspexisse diem? nam postera forsam
non tibi clara venit...

.....
Nunc potius, nunc tempus erta, dum membra movere
dumque animum frenare potes, quando optima rerum
libertas et vita manet cessura repente.

(*Epystole*, I, 14, vv. 85-87)

[¡Venga, pues, deja de huir! ¿Por qué no te apoyas en este día que te han dejado ver? Tal vez el mañana no sea tan claro. {...} Ahora, ahora es el momento, mientras aún puedas mover los miembros y dominar el alma y, entre las mejores cosas, te queden la libertad y la vida, que pueden dejarte de repente.]

A juzgar por el *Triumphus Eternitatis*, el origen de la perennidad procede del Señor, en el que cree el corazón del poeta (cfr. *TE*, v. 4); y Él no existe en otro sitio, sino que se encuentra exclusivamente en el interior de sí mismo. A su entender, la eternidad viene del retrato de Dios, ése que es infusa y preexistente en el alma del hombre. ¿Acaso Petrarca se restringe al dominio religioso en su creación lírica? Sí y no. Por una parte, usa elementos cristianos para destacar la dignidad de nuestra alma; a saber, la sacralización de la naturaleza humana. Por otra, sin intención de meterse en la categoría teológica ni predicar la palabra del Hacedor, el poeta hace simplemente el préstamo de la idea de que Dios existe inmanente en el alma de la humanidad, con el fin de conducir el amor hacia el puro plano de la espiritualidad. Según manifiesta en *De sui ipsius et multorum ignorantia*, donde se hace constar el íntimo enlace entre el amor, la voluntad del bien y Dios:

Es preferible cultivar una voluntad buena y piadosa que una inteligencia brillante y capaz, pues, según afirman los sabios, el objeto de la voluntad es el bien, y el de la inteligencia, la verdad; y es más seguro aspirar al bien que conocer la verdad, porque lo primero nunca carece de mérito, mientras que el conocimiento es con frecuencia pecaminoso, y sin excusa posible. [...] Pues conocer plenamente a Dios en esta vida es imposible, pero se le puede amar, en cambio, con ardiente devoción; y ese amor es siempre feliz [...]. Es cierto que no podemos amar algo que nos sea del todo desconocido, pero acerca de Dios y de la virtud nos basta —es todo lo que se nos

concede— con saber que Él es la fuente límpida, dulce, deliciosa e inagotable de todo bien; que de Él y en Él existe cuanto de bueno hay en nosotros, y que, después de Dios, la mejor de todas las cosas es la virtud¹⁷⁷.

Partiendo de esta vida como cimiento de la inmortalidad, el poeta encuentra el retrato de Dios en su propia alma, y se le une; de aquí que el interior esté rodeado por las virtudes y, al mismo tiempo, impulsado por el incansable amor divino a la búsqueda de la hermosura-bondad. Se corresponde con la expresión de Dante, en el desenlace de su renombrada *Comedia*: la voluntad piadosa se junta con el amor del Hacedor, y está tan acorde con él como el incesante y armónico movimiento de las esferas celestes. He aquí los versos originales del maestro:

All'alta fantasia qui mancò possa;
ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sí come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle¹⁷⁸.
(*Paraíso*, XXXIII, vv. 142-145)

[Y la alta fantasía fue impotente; / mas a mi voluntad seguir sus huellas, / como a otra esfera, hizo el amor ardiente / que mueve al sol y a las demás estrellas.]

Desigual al paraíso dantesco, el mundo superior de Petrarca no comprende ningún matiz religioso, ni se viste del color místico, sino que se trata de un “cielo ad usum Laurae”¹⁷⁹. Allí, no hay nobles santos o apóstoles, tampoco se encuentran millares de almas puras, cantando y danzando escalonadamente en torno de una atmósfera siempre luminosa. La única figura que se ve es el amor exclusivo del poeta: Laura. Ante la mirada del espíritu amoroso de Petrarca, la dama se halla sentada en alta y gloriosa sede del cielo supremo; hasta el Señor está, en cierta medida, en un plano inferior y subordinado a ella. A saber, que Dios consiste en el origen de la belleza y la bondad; cuando falleció Laura, Dios fue descrito como el poseedor que se llevó

¹⁷⁷ Francesco Petrarca, *Obras I. Prosa*, cit., pp. 199-200.

¹⁷⁸ Dante Alighieri, *Comedia. Paraíso*, cit., pp. 398 y 399.

¹⁷⁹ Edoardo Crema, “El paraíso de Petrarca”, en *El seudo misticismo de Petrarca*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1975, p. 123. Véase asimismo las dilucidaciones del propio autor, en *Ibid.*, pp. 119-125, de las que he sintetizado para la redacción del presente párrafo.

la vida virtuosa para sí¹⁸⁰. Por consiguiente, la existencia de Dios en el *Canzoniere* sirve nada más que una imagen convencional, a la que el poeta suplica por su bien; pero no es su esperanza de la vida. La eternidad se sitúa en el presente; y mientras tanto, el amor es reconocido por el sustrato de la felicidad, que supera la limitación del tiempo y de la muerte, se libera de la cárcel físico-corporal, y vive inmortal en el alma del poeta-amante, tal y como se expone enfáticamente en la *Rima CCCXXXI*: “quello spirto ond’io vissi, a seguirlo / (licito fusse) e ’l mi’ sommo desio” [el alma en que vivía, y que seguirla / (permitido me fuera) es mi deseo] (vv. 29-30).

¹⁸⁰ Según se refleja en la *Rima CCCLX*: “A questo un strido / lagrimoso alzo et grido: / —Ben me la die’, ma tosto la ritolse.— / Risponde: — Io no, ma Chi per sé la volse.—” [Y ante esto un lamento / lloroso lanzo y grito: / «Bien me la dio, mas pronto la ha quitado.» / «No —dice— sino Aquel que en sí la quiso.»] (vv. 147-150). Además en la *Rima CCCXXXVII*, se pone en evidencia que el Señor se llevó el honor y la belleza de Laura a fin de adornar el cielo: “Pieno era il mondo de’ soui honor’ perfecti, / allor che Dios per adornarne il cielo / la si ritolse: et cosas era da lui” [De su honor rebosante estaba el mundo, / cuando Dios la escogió para que el cielo / adornase, pues era cosa suya] (vv. 12-14). Así que el poeta ruega a Dios, porque Él posee de la virtud de Laura; y al mismo tiempo el poeta envidia al cielo, ya que éste encierra y acoge con tanta avidez el alma de Laura, y también está adornado por la invicta honestidad de la propia señora (Cfr. Edoardo Crema, *op. cit.*, pp. 120-121).

CAPÍTULO II.

EL AMOR EN PETRARCA

Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi
fu consumato, e 'n fiamma amorosa arse,
di vaga fera le vestigia sparse
cercai per poggi solitarii et hermi ...

(Rima CCCIV, vv. 1-4)

[Mientras que al corazón los amorosos / gusanos consumieron, y ardió en llamas, / las huellas esparcidas de la errante / fiero busqué por yermos solitarios ...]



Fig. 21. *Petrarca coronado y el supuesto amor del poeta, Laure de Noves, con una rama de laurel en la mano (hacia 1510), realizado por artista incógnito de la escuela veneciana, conservado actualmente en The Ashmolean Museum of Art and Archaeology, University of Oxford**.

* Fuente de la imagen: <http://www.ashmolean.org/ash/objects/paintings/WA1897.22.php> ("Painting Collection: WA 1897.22", *The Ashmolean Museum*) [fecha de consulta: 05/05/2015].

Petrarca trata de aclarar definitivamente el sentido del amor (como revela en su tratado “De los agradables amores”, en *De remedies utriusque fortune*, I, lxix); y se esfuerza en buscar el meollo del amor (cfr. *Rima CXXXII*). Además, en algunas ocasiones, reflexiona si el amor hace sublime o degradable al alma del amante (cfr. *Rima CCCLX*); y en otras, le reprocha y le lanza invectivas contra su locura y anormalidades (cfr. *Secretum*, III). En efecto, desde la perspectiva del poeta, el objeto del amor se refiere, permanente e insistentemente, a Laura. Lo único que siempre está examinando y criticando, a medida que elabora su poesía, es la forma de amar. Según indica en su célebre *Secretum*, un dialogo ficticio entre Francesco y Agustín, “pulcra turpiter amari posse certum est” [es cierto que hasta las cosas bellas pueden amarse indecentemente]; a continuación, el mismo enunciado se repite: “Dubitari non potest, quin pulcerrima sepe turpiter amentur” [Es indudable que a menudo lo más bello se ama de modo indecente]¹. De tal modo, se deja en claro su auténtica consideración poética. Es más, atendiendo al estudio de Valency sobre el elogio del amor en la época medieval y renacentista, “Passion was all sorts of things, but love was poetry. [...] love was no untutored longing. It was a work of art, and involved a thorough grasp of the necessary masteries” [La pasión fue todo tipo de cosas, pero el amor fue poesía. {...} el amor no fue un anhelo inculto, sino un trabajo de arte que requiere una comprensión completa de los dominios necesarios]². De esta obser-

¹ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 288 y 289; 298 y 299.

² Maurice Valency, *In Praise of Love. An Introduction to the Love-Poetry of the Renaissance*, Nueva York, Octagon, 1975, pp. 213-214. La traducción es mía.

vacación deducimos que Petrarca, siendo el poeta más representativo de esa época, se comprometió al cultivo singular del amor y del arte, más que al desahogo de los sentires apasionados. O sea, como declara Santagata, el autor “ha sempre ritenuto la letteratura piú reale della vita” [siempre ha considerado la literatura más real que la vida]³, intentando crear su propio microcosmos del amor en la poesía.

Durante el proceso de la meditación y autocorrección sobre el tema del amor, la figura y la concepción de la belleza cambian incesantemente, de ahí que el amor se muestre con fisonomías distintas y evolutivas, igual que la trayectoria reflejada en los *Triumphs*. El amor se eleva del plano sensual al plano virtuoso de la castidad, de éste a la reflexión sobre la muerte, luego de ésta a la preocupación por la fama, e igualmente al compromiso temporal, así como del último al encuentro de lo eterno. Se forma una secuencia progresiva de vencimiento: *amor-cupiditas > pudicitia > mors > fama > tempus > eternitas*. Los elementos negativos —el amor, la muerte y el tiempo— se someten respectivamente a los elementos positivos —la castidad, la fama y la eternidad—; y mientras tanto, los cuatro primeros de fuerza natural —el amor, la castidad, la muerte y la fama— son eliminados por los restantes de fuerza transcendental —el tiempo y la eternidad—, hasta que se llega a la “aniquilación” total; mejor dicho, el estado estático donde se evacua todo lo profano, con el fin de apreciar lo nítido y lo grande de la divinidad⁴. En sus obras, el poeta refleja a Laura ora con belleza fascinadora, ora con crueldad virtuosa; la compara con su creación poética mediante la figura del laurel y los mitos de Dafne y Apolo, Orfeo y Eurídice; y asimismo la identifica con la deidad inmortal. En tal variedad de expresiones, el lector puede tener en cuenta que el amor de Petrarca se muestra, por lo general, en cuatro facetas, y cada una tiene sus rasgos particulares.

³ Marco Santagata, *I frammenti dell'anima...*, p. 325. La traducción es mía.

⁴ Véanse la introducción de Marco Santagata, en *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milán, Arnoldo Mondadori, 1996, pp. XVIII-XIX.

A. Laura, la fascinadora

Por los ojos atractivos de la señora, Cupido lanza las flechas que, entrando en el interior del amante, encienden su pasión y le sujetan el alma. En las luchas entre la razón y el deseo, el amante sufre, concibe emociones inestables, y experimenta los dolores que traen el gozo sensorial y el placer efímero; así continúa hasta que se acaba la vida. Un buen ejemplo se ve en el soneto donde el amante se somete al amor como prisionero, a la vigilancia de la “nemica” [enemiga], la señora:

Amor con sue promesse lusingando
mi ricondusse a la prigione antica,
et die' le chiavi a quella mia nemica
ch'anchor me di me stesso tene in bando.
.....

Et come vero pregioniero afflito
de le catene mie gran parte porto,
e 'l cor negli occhi et ne la fronte ò scritto.

Quando sarai del mi colore accorto,
dirai: S'i' guardo et giudico ben dritto,
questi avea poco andare ad esser morto.

(*Rima LXXVI*, vv. 1-4; 9-14)

[Amor con sus promesas y lisonjas / a la prisión antigua me condujo, / y le entregó la llave a mi enemiga / que fuera de mí mismo me mantiene. / {...} E igual que un afligido prisionero / de mis cadenas llevo una gran parte, / y escrito el corazón tengo en los ojos. / Cuando de mi color tú te apercibas, / dirás: «Si miro y juzgo rectamente, / poco para morir a éste le falta.»]

Aparte de ser identificada con el dios del Amor, que hiere el corazón al amante con “il colpo de' vostr'occhi” [el tiro de vuestros ojos] (*Rima LXXXVII*, v. 5), la dama se muestra tan hechicera como las figuras mitológicas. Bien como Medusa, de visión alucinadora y desdeñosa, que atrae al hombre, tratando de “in selce transformollo” [transformarlo en piedra] (*Rima CXCVII*, v. 6), o sea haciéndole “marmo diventar” [convertirse en mármol] (*Rima CLXXIX*, v. 11), con la intención de privar su vida de luz (*Ibid.*, v. 6). O bien como sirena, de voz encantadora y de llanto conmovedor, que embelesa los sentidos al oyente y maneja la libertad de su vida:

Ma 'l suon che di dolcezza i sensi lega
col gran desir d'udendo esser beata
l'anima al dipartir presta raffrena.

Cosí mi vivo, et cosí avvolge et spiega
lo stame de la vita che m'è data,
questa sola fra noi del ciel sirena.

(*Rima CLXVII*, vv. 11-14)

[Mas el son dulce que ata los sentidos / con el ansia de oyendo ser dichosa /
frena al alma dispuesta a la partida. / Así vivo, y así prende y desata / el hilo
de la vida que me es dada / quien del cielo es sirena entre nosotros.]

De hecho, en la tradición cultural del Occidente, los ojos tienen gran significación. A juzgar por Platón, los ojos, al compararse con otros órganos que conciernen a los sentidos, gozan de más afinidad con el sol, que dispensa el fluido del calor y de las luces (*República*, VI, 508^b). También son las ventanas del alma, por las que entran en un primer momento los mensajes exteriores, de tal manera que se establece un enlace analógico entre la visión y la percepción del alma (*Ibid.*, 508^d). A juzgar por Ovidio, además, el paso inicial de toda tarea seductora consiste en la búsqueda del objeto de afecto, y en esta fase, la mirada desempeña el papel más importante del intercambio sentimental entre los enamorados⁵. En el medioevo, Capellanus sigue la concepción platónica, declarando que la incapacidad visual impide amar, ya que “caecus videre non potest unde suus possit animus immoderatam suscipere cogitationem” [un ciego no puede ver nada con lo que su espíritu llegue a obsesionarse]⁶. Es decir, que la visión consta de la facultad clave, tanto para percatar la belleza de la mujer, como para ilusionar su virtud más allá de la apariencia. De modo que los ojos se convierten en el elemento más expresivo que Petrarca muestra en su lírica, con el fin de poner de relieve la belleza fascinadora de Laura. Los ojos brillantes y graciosos son los que impresionan más al amante (como en la *Rima LXXI*, el galán dirige sus palabras a los ojos de la señora, en lugar de dialogar con la misma), y los ojos reflejan no sólo la belleza aparente sino las virtudes interiores (según dilucida

⁵ Véanse los “Pasos a seguir” de la conquista amatoria de Ovidio, *Arte de amar. Remedios de amor*, introducción, traducción y notas de Juan Luis Arcaz Pozo, 3ª reimpresión, Madrid, Alianza, 2006, pp. 63-64.

⁶ Andrés el Capellán, *op. cit.*, pp. 66 y 67.

la *Rima LXXIII*, vv. 37-39, que “Dio et Natura et Amor volse / locar compitamente ogni virtute / in quei be’ lumi, ond’io gioioso vivo” [Amor, Natura y Dios quisieron / que todas las virtudes se juntaran / en las dos luces que feliz me vuelven]]. Es más, el poeta elogia a los ojos, que le conducen al bien glorioso (*Rima LXXII*, vv. 7-9) y le curan la llaga del amor (*Rima LXXV*, vv. 9-11). Se advierte que él mismo hace a la vez reproches a este par de ojos que le meten en la prisión como esclavo del amor desde el primer día del encuentro (*Rimas III*, vv. 1-4; *LXI*, vv. 1-4; *LXXXVI*, vv. 5-8), y que afligen su vida, amenazándole de muerte (*Rimas XXXVIII*, vv. 9-11; *XXXIX*, vv. 1-2). En la perspectiva del amante, ¿por qué los ojos de la dama se muestran ora virtuosos ora degradables? ¿Es porque los ojos no son de la misma señora? ¿O es porque el amante está cambiando su perspectiva a medida que contempla los ojos seductores, o sea la belleza física, de la señora? Antes de dar respuestas directas a las dudas, creo que sería mejor detenernos en averiguar las reacciones inmediatas del galán cuando se enfrenta a la belleza.

En primer lugar, después de tener contacto visual con la señora, en el interior del amante brotan las chispas del amor, y se siente la pasión sensual. Preocupado por la no correspondencia o la pérdida del amor, nacen al mismo tiempo sospechas. De ahí que, en la profundidad del enamorado, se encuentren a menudo anomalías sentimentales, temblando de calor y ardiendo de frío:

Amor, che ’ncende il cor d’ardente zelo,
di gelata paura il tèn constretto,
et qual sia piú, fa dubbio a l’intelletto,
la speranza o ’l temor, la fiamma o ’l gielo.

Trem’al piú caldo, ard’al piú freddo cielo,
sempre pien di desire et di sospetto,
pur come donna in un vestire schietto
celi un huom vivo, o sotto un picciol velo.

(*Rima CLXXXII*, vv. 1-8)

[Amor, que enciende el corazón con celo, / en helado temor lo tiene atado, / y hace dudar que cosa prevalece, / si esperanza o temor, si hielo o llama. / Tiembla con el calor, y arde con frío, / siempre lleno de anhelos y sospechas, / como mujer que esconde con un simple / vestido, o con un velo, a un hombre vivo.]

En consonancia con dos conocidos sonetos de opósitos, el amante duda de su propio conocimiento con respecto al amor: ¿es bueno o malo?, ¿placentero o sufriente? Tal pensamiento reiterado, “senza governo, / sí lieve di saver, d’error sí carca” [sin gobierno, / tan falto de saber, de error cargado] (*Rima CXXXII*, vv. 11-12), le conduce a sentirse tan paradójico como confundido:

S’amor non è, che dunque è quel ch’io sento?
Ma s’egli è amor, perdio, che cosa et quale?
Se bona, onde l’effecto aspro mortale?
Se ria, onde sí dolce ogni tormento?

S’a mia voglia ardo, onde ’l pianto e lamento?
S’a mal mio grado, il lamentar che vale?
O viva morte, o dilectoso male,
come puoi tanto in me, s’io nol consento?

(*Ibid.*, vv. 1-8)

[Si no es amor, ¿qué es lo que siento entonces? / Mas si es amor, por Dios, ¿qué cosa y cómo? / Si buena es, ¿por qué es mortal su efecto? / Y si mala, ¿por qué es dulce el tormento? / Si a voluntad me abraso, ¿por qué el llanto? / Si a mi pesar, ¿qué vale lamentarse? / Oh delicioso daño, o viva muerte, / ¿cómo, sin consentirlo, tanto puedes?]

Somentido al predominio del amor, el amante se ve inestable, y cree que pierde la libre disposición de su vida. No encuentra de ninguna manera el estado sosegado, sino el malestar en sus sentidos, viendo sin ojos y gritando sin lengua:

Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
et volo sopra ’l cielo, et giaccio in terra;
et nulla stringo, et tutto ’l mondo abbraccio.

Tal m’a in pregon, che non m’apre né serra,
né per suo mi riten né scioglie il laccio;
et non m’ancide Amore, et non mi sferra,
né mi vuol vivo, né mi trae d’impaccio.

Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
et bramo di perir, et chieggo aita;
et ò in odio me stesso, et amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita:
in questo stato son, donna, per voi.

(*Rima CXXXIV*, vv. 1-14)

[No encuentro paz, y combatir no puedo; / y espero, y temo; y ardo, y hielo soy; / y vuelo sobre el cielo, y yazgo en tierra; / y todo el mundo abrazo, y nada aprieto. / Alguien me tiene preso, y no me abre, / ni cierra, ni me deja, ni retiene; / y no me mata Amor, y no me libra, / y ni me quiere vivo, ni molesta. / Sin ojo veo, y sin lengua grito; / y ansío perecer, y pido ayuda; / y a mí mismo me odio, y amo a otro. / Nútrome de dolor, llorando río; / tanto vivir como morir me hastía: / por vos, señora, en tal estado estoy.]

Aquí, el amante —“Fra sí contrari vènti in frale barca / mi trovo in alto mar senza governo...” [En frágil barca y vientos tan contrarios / me encuentro en alta mar y sin gobierno] (*Rima CXXXII*, vv. 10-11)—, según indica Rougement, se parece el héroe de la historia cortés-caballeresca, Tristán, quien tomando el arpa, zarpa del seguro puerto, y empieza su aventura amorosa, con “el grito de la «tortura deliciosa», del mal amado, del placer que consume”⁷. Según añade el autor, su caída predestinada en el mundo sensual se refleja en la canción “Gentil mia donna...”:

Vaghe faville, angeliche, beatrici
de la mia vita, ove 'l piacer s'accende
che dolcemente mi consuma e strugge...
(*Rima LXXII*, vv. 37-39)

[Bellas chispas, celestes y dichosas / de mi vivir, donde se enciende el gozo / que me abraza y destruye dulcemente...]

A causa de obedecer a la voluptuosidad, el cuerpo del galán se petrifica, igual que los hombres hechizados por Medusa. Petrarca no sólo se sirve del préstamo conceptual del monstruo ctónico para trazar su estado entumecido en las *Rimas CLXXIX* y *CXCVII* (según ya hemos dicho, en p. 179), sino también de la identidad de Laura y la de Dafne para expresar el cambio físico del amante, como si fuese un prisionero de la deidad, que hubiera sufrido la misma transformación atormentada que ella.

⁷ Denis de Rougement, *El amor y Occidente*, 9ª ed., Barcelona, Kairós, 2006, p. 187. Por lo demás, en torno al conocimiento de Petrarca con respecto a las historias del héroe épico, el mismo estudioso declara que el poeta conocía bien el *roman*, y lo citaba varias veces en su producción poética (Véase su nota al texto en p. 422). Por ejemplo en su *Triumphus Cupidinis* III: “Ecco quei che le carte em-pion di sogni: / Lancilotto, Tristano, e gli altri erranti, / ove conven che 'l vulgo errante agoni” [Y los que llenan páginas de sueños: / Lanzarote, Tristán y tantos otros, / con los que el vulgo se apasiona y yerra] (vv. 79-81; citado de la edición bilingüe de Guido M. Cappelli, traducción de Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz, Madrid, Cátedra, 2003).

... sentendo il crudel di ch'io ragiono
infin allor percossa di suo strale
non essermi passato oltra la gonna,
prese in sua scorta una possente donna,
ver' cui poco già mai mi valse o vale
ingegno, o forza, o dimandar perdono;
e i duo mi trasformaro in quel ch'i' sono,
facendomi d'uom vivo un lauro verde,
che per fredda stagion foglia non perde.

(*Rima XXIII*, vv. 32-40)

[... sintiendo el cruel de quien me ocupo / que hasta entonces el golpe de su flecha / no traspasaba más que los vestidos, / llamó en su ayuda a una mujer hermosa, / delante de la cual de poco sirve / pedir perdón, tener ingenio o fuerza; / los dos en lo que soy me transformaron, / volviéndome de un hombre un laurel verde, / que no pierde sus hojas con los fríos.]

Seducido por el amor (Cupido) y la belleza (Laura), el amante se metamorfosea en laurel: el cuerpo, en tronco; los pelos, en hojas; los pies, en raíces (*Ibid.*, vv. 41-49). Este cambio no le sucede sólo una vez al amante, ni la transformación permanece así para siempre. En efecto, cada vez que conciba sensualismo en su profundidad, tiene lugar la transmutación corpórea:

Questa che col mirar gli animi fura,
m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano,
dicendo a me: Di ciò non far parola.
Poi la rividi in altro habito sola,
tal ch'i' non la conobbi, oh senso humano,
anzi le dissi 'l ver pien di paura;
ed ella ne l'usata sua figura
tosto tornando, fecemi, oimè lasso,
d'un quasi vivo et sbigottito sasso.

(*Ibid.*, vv. 72-80)

[Ésta, cuyo mirar roba las almas, / cogió mi corazón entre sus manos / diciéndome: «No digas nada de esto.» / Después la vi tornarse de otra forma, / que no la conocí, ¡oh mente humana!, / mas la verdad le dije temeroso; / y rápida, volviendo a su figura, / ay, mísero de mí, dejóme hecho / casi una viva y asustada piedra.]

Aunque la señora exprese piedad al amante por su sufrimiento doloroso, no es inevitable el endurecimiento: “ch'ancor poi ripregando, i nervi et l'ossa / mi volse in dura selce” [que al requerirla luego, carne y huesos / me volvió en duro sílex] (*Ibid.*,

vv. 137-138). La deformación tanto en árbol como en piedra goza del carácter duro, oneroso e inflexible de la materia, la cual según la doctrina plotiniana, es el *no-ser* ontológico, y está en contacto con el Alma inferior (cfr. *supra*, p. 15). Entre líneas, se destaca el peso insoportable del sufrimiento en el fuero interno del amante. Una muestra coincidente se halla en la epístola de Petrarca, que escrita probablemente en 1338, fue dirigida a su amigo, Giacomo Colonna, el obispo de Lombez:

... Tentoria velo
ac certam ad mortem redeo; sic fata premebant
impia, sic animum, sic me meus error agebat.
Vix bene constiteram dilecte finibus urbis,
dum subiit vacuum curarum sarcina pectus
illa prior, rediere trucidis contagia morbi.

(*Epystole*, I, 6, vv. 97-102)⁸

[... Vuelvo a plantar las tiendas e ir de nuevo hacia la muerte; así me perseguía el hado despiadado; así me acechaba mi error. Pero no apenas volví a los muros de mi amada ciudad, hete aquí que el antiguo peso volvió a oprimir mi pecho, apenas liberado del afán, y me atacó de nuevo la lacra dolorosa.]

También se halla en un soneto donde el poeta se dirige a su propio pensamiento:

I' dico a' miei pensier': Non molto andremo
d'amor parlando omai, ché 'l duro et greve
terreno incarco come frescha neve
si va struggendo; onde noi pace avremo:
perché co' llui cadrà quella speranza
che ne fe' vaneggiar sí lungamente,
e 'l riso e 'l pianto, et la paura et l'ira;
sí vedrem chiaro poi come sovente
per le cose dubbiose altri s'avanza,
et come spesso indarno si sospira.

(*Rima XXXII*, vv. 5-14)

[«No iremos ya —le digo al pensamiento— / hablando más de amor, que el duro y grave / peso terreno como fresca nieve / derritiéndose va, y paz tendremos; / porque con él caerá aquella esperanza / que tanto tiempo delirar me hiciera, / y las iras, los miedos, llanto y risa; / después veremos claro que a menudo / se afanan otros por dudosas cosas / y que en vano, frecuente, se suspira.»]

⁸ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 454-457.

Por lo demás, este endurecimiento físico, a mi parecer, tiene matiz simbólico de la prisión del interior, que encierra al alma, le impide independizarse del cuerpo, y le ciñe a operar racionalmente. De esto es deducible que los sentidos físicos vencen a los sentidos intelectuales, los sentimientos del deseo son más fuertes que los del alma, y al final resulta que el alma, atada al cuerpo inflexible, sufre aflicciones aún más dolorosas:

Spirto doglioso errante (mi rimembra)
per spelunche deserte et pellegrine,
piansi molt'anni il mio sfrenato ardire:
et anchor poi trovai di quel mal fine,
et ritornai ne le terrene membra,
credo per piú dolore ivi sentire.

(*Rima XXIII*, vv. 141-146)

[Como doliente espíritu (recuerdo) / por cavernas extrañas y desiertas, / que lloré muchos años mi osadía; / pero el fin de este mal encontré luego, / y retorné a mis miembros terrenales, / quizás para sentir aún más dolores.]

Aparte de cobijar un fuerte deseo sensual en la profundidad interna, el amante aspira a tener una buena elocuencia, con el fin de que la dama tenga en cuenta sus sentires afectivos y se convenza de su amor. Se trata de un arte en herencia de la convención amatoria que establecen Ovidio y Capellanus. A juzgar por el escritor romano, el provecho de palabras panegíricas es el mejor medio para conquistar el amor⁹. Y en el manual del sacerdote palatino de Aquitania, con la muestra de ocho ejemplos de emparejamiento de distintos estratos sociales, se afirma que “Ornatum etenim amantis eloquium amoris consuevit concitare aculeos et de loquentis facit probitate praesumi” [En efecto, la elocuencia del que ama acostumbra a despertar los aguijonazos del amor y hace creer en la rectitud del que habla]¹⁰. Por añadidura, en el *Pamphilus*, obra que se compone en la época contemporánea al *De amore* de Capellanus, y tiene gran fama y popularidad hacia mediados del siglo XIII en casi

⁹ Cfr. Ovidio, *op. cit.*, pp. 93-94.

¹⁰ Andrés el Capellán, *op. cit.*, pp. 74 y 75.

toda Europa, el autor declara por boca de Venus: “Excitat et nutrit facundia dulcis amorem / et mulcens animos mitigat ipsa feros” [Una dulce elocuencia despierta y alimenta el amor: con su arrullo amansa hasta los corazones salvajes]¹¹. De modo que en los versos de Petrarca, se atisba que el amante se afana para que su lengua torpe diga palabras apropiadas en presencia de la dama, y así ganar honor:

Perch'io t'abbia guardato di menzogna
a mio podere et honorato assai,
ingrata lingua, già però non m'ài
renduto honor, ma facto ira et vergogna:
ché quando piú 'l tuo aiuto mi bisogna
per dimandar mercede, allor ti stai
sempre piú fredda, et se parole fai,
son imperfecte, et quasi d'uom che sogna.
(*Rima XLIX*, vv. 1-8)

[Por más que de mentira te guardara / cuanto he podido y mucho te haya honrado, / ingrata lengua, nunca me has devuelto / honor, sino vergüenza sólo e ira; / que cuando más tu ayuda me hace falta / para pedir merced, te estás entonces / siempre más fría, y si palabras dices / son imperfectas, cual de aquel que sueña.]

Acompañado del arte de “cazar” el amor¹², el pretendiente sigue el mecanismo del tema cortés, y como es previsible, sufriendo la secuela trágica y dolorosa del amor no correspondido. Cuanto más esperanza concibe para ganar el afecto de la dama, tanto más se agrava la llaga del amor:

né però trovo anchor guerra finita,
né tranquillo ogni stato del cor mio,
ché piú m'arde 'l desio,
quanto piú la speranza m'assicura.
(*Rima CXLI*, vv. 13-16)

¹¹ Anónimo, *Pamphilus de amore. Pánfilo o El arte de amar*, texto, introducción, traducción, aparato crítico y notas de L. Rubio y T. González Rolán, Barcelona, Bosch, 1977, pp. 98 y 99, vv. 107-108. Y sobre las cuestiones de autoría, cronología y divulgación de la obra, véanse los tratados “Problemas históricos” y “Difusión y prestigio” de los mismos estudiosos en su introducción, *Ibid.*, pp. 21-32.

¹² Un término figurativo que plantea Georges Duby. Conforme al medievalista, los artificios son una idealización del deseo pasional, y en lugar de ser platónico como muchos suponen, el amor cortés es un juego de caza, con sus jugadores animados por la esperanza de ganar y cobrar la presa. Véanse su artículo “El modelo cortés”, en *Historia de las mujeres en Occidente*, tomo II (La Edad Media), bajo la dirección de Christiane Klapisch-Zuber, traducción de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, 4ª ed., Madrid, Grupo Santillana, 2006, pp. 319-339; esp. pp. 320-326.

[mas no veo la guerra terminada, / ni tranquilo mi pecho en sus estados, /
que más arde el deseo / cuanto más la esperanza me asegura.]

A pesar de que el galán vierta lágrimas por el dolor de sí mismo, y a pesar de que la dama muestre piedad por él, el deseo apasionado en el interior del amante nunca se siente satisfecho.

... benché 'l primo colpo aspro et mortale
fossi da sé, per avanzar sua impresa
una saetta di pietate à presa,
et quinci et quindi il cor punge et assale.

L'una piaga arde, et versa foco et fiamma;
lagrime l'altra che 'l dolor distilla,
per li occhi mei, del vostro stato rio:

né per duo fonti sol una favilla
rallenta de l'incendio che m'infiamma,
anzi per la pietà cresce 'l desio.

(*Rima CCXLI*, vv. 5-14)

[... si duro y mortal fue el primer golpe, / con el fin de avanzar en su tarea /
de piedad ha tomado una saeta, / y con ambas me asalta y punza el pecho. /
Arde una llaga, y vierte fuego y llama; / lágrimas otra que el dolor destila, /
por mis ojos, de vuestro mal estado; / mas por estas dos fuentes ni una
chispa / se apaga del incendio que me abrasa, / antes con la piedad crece
el deseo.]

Por las señas —el “primo colpo” con “foco et fiamma” que abrasa al amante—, todo está en concordancia con el precepto elemental que Capellanus declara en el inicio de su obra: “Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri” [El amor es una pasión innata que tiene su origen en la percepción de la belleza del otro sexo y en la obsesión por esta belleza, por cuya causa se desea, sobre todas las cosas, poseer los abrazos del otro y, en estos abrazos, cumplir, de común acuerdo, todos los mandamientos del amor]¹³. De forma que, lo que ha mostrado el amante ante la belleza física, pertenece exactamente al amor de pasión sensual.

¹³ Andrés el Capellán, *op. cit.*, pp. 54 y 55.

En tercer lugar, el enamorado, fomentado e impulsado por la fuerte sensualidad interior, se comporta como una mariposa nocturna “col desio folle che spera / gioir forse nel foco, perché splende” [cuyas ansias locas quieren / gozar quizás del fuego, porque brilla] (*Rima XIX*, vv. 5-6). El fuego de aquí se corresponde con la visión del brillo irresistible de la señora, que alucina los ojos “lagrimosi e ’nfermi” [llorosos y enfermos] del pretendiente, le convierte en ciego (de forma espiritual, en el presente caso), y le abrasa, conduciéndole poco a poco hacia la muerte (*Ibid.*, vv. 9-14). En otra pieza del cancionero petrarquesco, se halla la expresión integral del suicidio voluntario, con equiparación aún más sutil entre la mariposa volando hacia la luz en la noche veraniega y el enamorado corriendo hacia el sol fatal de los ojos dulces, así como la ceguera y la virtud o la razón sometida al deseo:

Come talora al caldo tempo sòle
semplicetta farfalla al lume avezza
volare negli occhi altrui per sua vaghezza,
onde aven ch’ella more, altri si dole:

cosí sempre io corro al fatal mio sole
degli occhi onde mi vèn tanta dolcezza
ch’è ’l fren de la ragion Amor non prezza,
e chi discerne è vinto da chi vòle.

Et veggio ben quant’elli a schivo m’anno,
e so ch’i’ ne morirò veracemente,
ché mia virtù non pò contra l’affanno;

ma sì m’abbaglia Amor soavemente,
ch’i’ piango l’altrui noia, et no ’l mio danno;
et cieca al suo morir l’alma consente.

(*Rima CXLI*, vv. 1-14)

[Como a veces ocurre en el verano / que a la luz mariposa acostumbrada / por su agrado en los ojos de otros vuela, / donde llega a morir, y otro a dolerse, / así a mi sol fatal corro yo siempre / de los ojos que dan tanta dulzura / que Amor de la razón no estima el freno, / y quien piensa es vencido por quien ama. / Y veo bien qué esquivo me resultan, / y sé que moriré cierto por ello, / pues mi virtud contra el afán no puede; / mas me deslumbra Amor tan dulcemente / que lloro ajeno enfado, y no mi daño; / y ciega a su morir consiente el alma.]

El “incendio” de las pasiones no se atenúa, ni se apaga totalmente, porque el amor contiene una paradoja sentimental: el amante espera sobrevivir dolorosamente en

el amor atormentador, aunque se haya enterado de que el mejor remedio contra la locura anímica es apartarse del entorno actual. Esto, que se corresponde con lo que dilucida Petrarca en su tratado “De los agradables amores”, sugiere al amante que “lo primero mudar lugar, que como es saludable al cuerpo, así lo es muchas veces al ánimo enfermo”¹⁴. Además, como el poeta declara por medio del diálogo entre Agustín y Francesco en su *Secretum*, donde el *senex*¹⁵, citando bastantes opiniones de los egregios filósofos y literatos clásicos, recomienda al *puer* que “Tibi quidem in primis sequestranda vetus hec curarum sarcina et preparandus est animus; tum denique fugiendum” [Lo primero es desprenderte del viejo lastre de preocupaciones y preparar tu espíritu: sólo entonces podrás huir]¹⁶. A saber, una fuga con el alma dispuesta, libre del objeto físico del amor. Sin embargo, dado que el amante piensa que la ausencia del amor (o en términos poéticos de Petrarca, la muerte) le separa para siempre de los ojos placenteros de la dama, a su parecer, más vale sobrevivir atormentado que morir con libertad. Según muestra un soneto de recuerdo:

Rimansi a dietro il sestodecimo anno
de' miei sospiri, et io trapasso inanzi
verso l'estremo; et parmi che pur dianzi
fosse 'l principio di cotanto affanno.

L'amar m'è doce, et util il mio danno,
e 'l viver grave; et prego ch'egli avanzi
l'empia Fortuna, et temo no chiuda anzi
Morte i begli occhi che parlar mi fanno.

Or qui son, lasso, et voglio esser altrove;
et vorrei piú volere, et piú non voglio;
et per piú non poter fo quant'io posso;

et d'antichi desir' lagrime nove
provan com'io son pur quel ch'i' mi soglio,
né per mille rivolte anchor son mosso.

(*Rima CXVIII*, vv. 1-14)

¹⁴ Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortune*, I, 59, en *Obras I. Prosa*, cit., p. 437.

¹⁵ Un tópico del diálogo tradicional, donde el personaje anciano suele desempeñar el papel sensato, en contraste con el interlocutor más joven, de carácter imprudente y de poca experiencia de la vida realista. Aquí, adopto los dos términos en latín, el *puer* [joven] y el *senex* [viejo], en correspondencia con el género convencional, con miras a poner de relieve las diferencias de perspectiva entre las dos figuras que conversan.

¹⁶ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 342 y 343. Véanse también pp. 337-345.

[Queda detrás el año dieciséis / de mis suspiros, y adelante sigo / hacia el final; creyendo que hace poco / estuviese al principio de mis penas. / Lo amargo es dulce, y útil es mi daño, / y cansado el vivir; mas le suplico / que venza a mi Infortunio, y temo que antes / Muerte cierre los ojos que yo elogio. / Estoy aquí, y estarlo no quisiera; / y más querer querría, y más no quiero; / y hago por no poder cuanto yo puedo / y de viejos deseos nuevos llantos / dan prueba de que soy el que solía, / y que por mil revueltas no he cambiado.]

La misma expresión se halla en otro soneto donde el amante, después de liberarse de la cárcel amatoria, pide palabras a su propio corazón, se siente arrepentido del hecho de la fuga, y asimismo echa de menos la vida pasada, cargada de la sujeción total y las congojas penosas del amor:

Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe
mol'anni a far di me quel ch'a lui parve,
donne mie, lungo fôra a ricontarve
quanto la nova libertà m'increbbe.

Diceami il cor che per sé non saprebbe
viver un giorno; et poi tra via m'apparve
quel traditore in sí mentite larve
che piú saggio di meinganato avrebbe.

Onde piú volte sospirando indietro dissi:
Oimé, il giogo et le catene e i ceppi
eran piú dolci che l'andare scilto.

Misero me, che tardo il mio mal seppi;
et con quanta fatica oggi mi spetro
de l'errore, ov'io stesso m'era involto!

(*Rima LXXXIX*, vv. 1-14)

[Al dejar la prisión donde me tuvo / Amor por muchos años a su antojo, / sería largo de contar, señoras, / cuánto la libertad pudo dolerme. / Me dijo el corazón que no sabría / por sí vivir un día; pero luego / a tan falso traidor vi en el camino / que a otro más sabio hubiérale engañado. / Y así añorando mi pasado dije: / «¡Ay, que el yugo, los cepos y cadenas / eran mucho más dulces que andar libre. / Miserable, que tarde mi mal supe: / y con cuántas fatigas hoy me arranco / del error en el cual me había envuelto!»]

Al revisar las conductas del amante seducido por lo bello fascinador del amor, tenemos en cuenta la incertidumbre del pensamiento, la inestabilidad sentimental, la petrificación corpórea como si fuera la prisión del alma, y también la “caza” del amor no correspondido y la insatisfacción interior, así como los sentires paradójicos entre la fuga con libertad y la inmersión en la aflicción del amor. Estos hechos

nos evocan el amor radicado en el mundo sensible de los fenómenos, que propone Platón. En el *Banquete*, el retórico sofista Pausanias, partiendo de la dualidad del amor, declara que el amor vulgar-carnal-inferior, en contraste con el amor divino-espiritual-superior, consiste en los caracteres sensuales, mutables, y aún pérfidos, los cuales se corresponden con los comportamientos del susodicho amante:

Por tanto, el Eros de Afrodita Pandemo es, en verdad, vulgar y lleva a cabo lo que se presente. Éste es el amor con el que aman los hombres ordinarios. [...] aman en ellos más sus cuerpos que sus almas y, finalmente, aman a los menos inteligentes posibles, con vistas sólo a conseguir su propósito, despreocupándose de si la manera de hacerlo es bella o no. De donde les acontece que realizan lo que se les presente al azar, tanto si es bueno como si es lo contrario. [...] Y es pérfido aquel amante vulgar que se enamora más del cuerpo que del alma, pues ni siquiera es estable, al no estar enamorado tampoco de una cosa estable, ya que tan pronto como se marchita la flor del cuerpo del que estaba enamorado, «desaparece volando», tras violar muchas palabras y promesas (181^a-183^e).

En cuanto a la intranquilidad causada por el amor, la causa primordial consiste en el propio pretendiente, en su mirada clavada en los aspectos mortales de las cosas humanas. Según esclarece Petrarca en su tratado “De la esperada paz del ánimo”, la mayoría de los hombres vulgares trabajan y luchan en búsqueda de las sombras profanas, pero esperan encontrar el sosiego espiritual. Quiere decir, que “por más precio, casi, se compra la continua guerra y trabajo del ánimo que se compraría la paz y reposo”. A resultas de la equivocación vulgar, los pretendientes “se pacen del viento y se alegran entre sueños”, y entretanto “con esa esperanza de paz y reposo descienden a los eternos trabajos y eterna guerra”¹⁷.

En suma, el amor fascinador anhela la posesión de una cosa físico-material, y el amante contempla la belleza con los ojos carnales, en lugar de los espirituales¹⁸. Según expone San Agustín, el alma, por la intervención de los sentidos del cuerpo, suele pegarse, con el visco del amor, a las cosas materiales: “Eunt enim quo ibant,

¹⁷ Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortune*, I, 122, en *Obras I. Prosa*, cit., pp. 442-443.

¹⁸ Una teoría de San Agustín, que opina sobre los males de su juventud nacidos de la contemplación con “oculus carnis”, sin tener conciencia de ver “ex intimo” (véanse sus *Confesiones*, Lib. VI, cap. 16, en *op. cit.*, p. 259; y también *supra*, p. 190, n. 15).

ut non sint, et conscindunt eam desiderii pestilentiosis, quoniam ipsa esse vult et requiescere amat in eis, quae amat” [Puesto que ellos van a donde iban para no ser y desgarrar el alma con deseos pestilenciales; y ella quiere el ser y ama el descanso en las cosas que ama]¹⁹. De manera que frente a la belleza del objeto, el amante se lanza a la violencia del deseo, al placer que espera disfrutar, y a los demás pecados morales; pero al mismo tiempo, en su pecho agitado según alternan los estímulos exteriores, siempre percibe la insatisfacción sensorial²⁰.

Volvamos a la cuestión que hemos planteado más atrás: desde la perspectiva del amante, ¿cómo es que la visión femenina se refleja ora virtuosa ora degradable? Después de haber observado el comportamiento del galán, sabemos que el cambio estriba en la actitud y la concepción del propio espectador. Al apreciar la figura de la belleza, el amante no se comporta racionalmente, ni con facultad reflexiva, sino que deja al alma ser llevada por los sentidos del cuerpo; de ahí que la figura se le presente fascinadora en el plano sensible, desprovista de alma ni tener vida real²¹, y aún más se convierta en un mal despreciable. Por un lado, la belleza fascinadora es tan inconsistente como amonesta la Razón en el “De los agradables amores”, con préstamo bíblico: “no ames «las cosas que se ven, mas las que no se ven, porque las visibles son temporales y las invisibles eternas»”²². Por otro lado, como explica el mismo poeta por boca de Agustín en su *Secretum*, lo fascinante de Laura es tan polémico que a pesar de comprender virtud, acarrea el amor loco al joven amante, Francesco, con el alma apenas preparada y tampoco sublimada:

Quod es, igitur, nature bonitas dedit; quod esse poteras illa preripuit, imo tu potius abstulisti. Ista enim innocens est. Forma quidem tibi visa est tam blanda, tam dulcis, ut in te omnem ex nativis virtutem seminibus proventuram segetem ardentissimi desiderii estibus et assiduo lacrimarum imbre vastaverit. Quod autem te ab omni turpitudine illa retraxerit,

¹⁹ *Ibid.*, Lib. IV, cap. 10, p. 173.

²⁰ Véanse Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 320-323.

²¹ El concepto se corresponde con el de San Agustín. De acuerdo con el obispo de Hipona, las cosas sensibles no gozan de alma, por eso no valen la pena ser amadas (Véanse sus *Confesiones*, Lib. III, cap. 1, en *op. cit.*, p. 131).

²² Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortune*, I, 59, en *Obras I. Prosa*, cit., p. 434.

falso gloriatus es; retraxit forsan a multis, sed in maiores impulit erumnas. [...] Quod vero alta expectare docuit quod segregavit a populo, quid aliud fuit quam presidentem sibi et, unius capteum dulcedine, contemptorem rerum omnium, fastidioseque negligentem reddidisse?²³

[Lo que eres, pues, te lo ha dado la bondad de la naturaleza; lo que podías haber sido, ella te lo ha arrebatado o mejor dicho tú mismo lo has malversado, pues ella es inocente. Su belleza te pareció tan suave, tan dulce que, con los ardores abrasadores del deseo y la incesante lluvia de lágrimas, ha devastado en ti toda la cosecha que habría podido nacer de las semillas naturales de tu virtud. Te has vanagloriado sin razón de que ella te haya alejado de cualquier vileza; puede ser que te haya alejado de muchas, pero te ha empujado a otras mayores. {...} Y el hecho de que te haya enseñado a mirar hacia lo alto, lo que te apartó del vulgo, ¿para qué otra cosa sirvió sino para que estuvieras pendiente de ella y, cautivado por la dulzura de un solo objeto, menospreciaras todo lo demás con desdén y negligencia?]

En la lectura de esta pieza, Francisco Rico proclama que la naturaleza erótica, que el Santo denuncia y acusa, pertenece al amor cortesano y al *stilnovista*, tal como el propio poeta señala con términos “errore”, “errar” y “erranza” en sus *rime sparse*; o sea en sus *Rerum vulgarium fragmenta* (el título más adecuado, según enfatiza el mismo crítico). O dicho en otras palabras, por causa de los errores “vulgarium”, de noción alusiva a las “populorum opiniones”, a los “publici errores” y a los “vulgi deliramenta”, el amante todavía no sabe sublimar su alma al goce de lo celestial²⁴. Por lo demás, atendiendo a las anotaciones de Capelli²⁵, el poeta, en varios lugares de los *Triumphpi*, hace constar su desconfianza hacia la muchedumbre, llamándole “vulgo” (*TC* III, v. 81; *TC* IV, v. 136; *TP*, v. 157) o “schiera degli sciocchi” [grupo de los necios] (*TT*, v. 84), criticándole “ignorante” (*TP*, v. 157) de “opinión cieca e dura” [opinión obtusa y ciega] (*TM* II, v. 32), y reprobando sus hechos como la “comune strada” [camino común] (*TC* IV, v. 67) o el “publico viaggio” [viaje público] (*TM* II, v. 14), rodeados de la “fugace dolcezza” [dulzura fugaz] y el “viver lasso” [vida triste]

²³ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 304-307.

²⁴ Véase el estudio pormenorizado de Francisco Rico, *Vida u obra...*, cit., pp. 269-273.

²⁵ Véanse las notas textuales que realiza Guido M. Cappelli, en Francesco Petrarca, *Triunfos*, ed. cit., pp. 143, 169, 175, 197, 227 y 315. La cuestión del *vulgus*, en contraposición al *sapiens*, se refleja asimismo en sus obras en prosa, por ejemplo, en las *Epystole* (I, 5, 73; III, 30, 6), y así como en todos los tratados *De remediis utriusque fortune*, a través de los diálogos ficticios del personaje alegórico, la Razón (el *sapiens*), con los cuatro restantes, la Esperanza, el Gozo, el Dolor y el Temor (estos que representan las voces comunes e inclinaciones generales del *vulgus*). Con respecto a la abreviatura de cada poema de los *Triumphpi*, véanse mi explicación en *supra*, p. 25, n. 40.

(*TC IV*, v. 61), así como del “sogno d’infermi, e fola di romanzi” [sueño de enfermos y locura vana] (*Ibid.*, v. 66). En la última parte del ciclo sensual de la *Cupiditas*, se hace aún más destacado el mismo reflejo. Cuando el mozo amante sigue el cortejo del Amor y llega a la Chipre, donde se ubica el santuario de Venus, adorada por el “vulgo”, lo que se va ofreciendo a la vista del ignorante adepto es un repertorio de los tormentos y lacras del amor:

o di nostre fortune instabil fede!
In quel loco, e ’n quel tempo ed in quell’ora
che più largo tributo agli occhi chiede,
triumphar volse que’ che ’l vulgo adora.
E vidi a qual servaggio, ed a qual morte,
a quale stratio va chi s’innamora.

Errori e sogni ed imagini smorte
eran d’intorno a l’arco triumphale
e false oponioni in su le sporte ...

(*TC IV*, vv. 134-141)

[ioh de nuestros destinos fe inestable! / En aquel sitio y en aquella hora / que requiere a los ojos más tributo / quiso triunfar aquel que adora el vulgo. / Y vi a qué servidumbre y a qué muerte, / a qué amargura va quien se enamora. / Errores, sueños, lívidas imágenes / el arco de triunfo rodeaban, / y falsas opiniones en las puertas ...]

Mientras leemos las obras líricas de Petrarca, no debemos olvidar el hecho de que el autor adopta la forma de elaboración igual que San Agustín en sus *Confesiones*, con la que retrotrae su relato a la mocedad, cuando gozaba de los males y placeres. El testimonio más evidente de la técnica del *flashback* se refleja en el *incipit* de los *Triumphs*. Según esclarece Aldo S. Bernardo²⁶, la composición de la poesía es por lo menos quince años posterior a la fecha del primer encuentro real con Laura, el día 6 de abril de 1327, que presumiblemente caía en viernes santo²⁷. El poeta, con

²⁶ Véase el análisis que Aldo S. Bernardo realiza sobre el “Triumphus Cupidinis”, en su propia obra: *Petrarch...*, cit., pp. 110-112. En cuanto a las cuestiones de la datación, véanse Ernest Hatch Wilkins, *Studies in the Life and Works of Petrarch*, Cambridge (EE.UU.), Medieval Academy of America, 1955, pp. 254-272.

²⁷ Su primer encuentro con el amor no sólo aparece de forma alusiva en el *incipit* del *TC I* (vv. 1-3), sino que se señala con claridad en el *TM I* (vv. 133-134) y la *Rima CCXI* (vv. 12-13). De hecho, todas las dataciones en las creaciones de Petrarca son ficticias, o bien, planificadas por el propio poeta. En cuanto a esto, véase mi explicación en *supra*, p. 33, n. 58.

el pretexto del mundo onírico, lleva al lector a entrar en su recuerdo personal—“Al tempo che rinova i mie’ sospiri / per la dolce memoria di quel giorno” [Cuando vuelven de nuevo mis suspiros / por la dulce memoria de aquel día] (*TM* I, vv. 1-2)—, y en el terreno *Cupidinis* traza su sensualidad de la juventud. Por causa de la cual, el amante no tuvo en cuenta lo virtuoso de Laura, ni que ésta, como intermediaria celeste, le condujera del ámbito bello-fascinador hacia el recinto del amor eterno. Y esto es lo que veremos en los párrafos que siguen.

B. Laura, la cruel virtuosa

Por la influencia platónica, la virtud se convierte en otra cara de la *fin’ amors*. Según Capellanus, “Probitas sola quemque dignum facit amore” [Sólo la integridad moral hace a alguien digno del amor]²⁸. Mientras que la hermosura físico-corpórea atrae al amante en el plano sensible, la virtud-honestidad de la mujer le sirve como fuerza motriz para que su alma se ponga a buscar otra belleza superior en el plano espiritual. Este aspecto virtuoso es lo esencial del tema, y también es lo que merece la pena conocerse y amarse. Parker en su estudio de la cuestión propone la misma opinión: “dicho amor será adecuado tan sólo si conduce a su vez a la mente hacia el amor por la belleza del espíritu”²⁹. Pues, ¿en qué consiste la belleza espiritual? En el marco convencional, tanto de la poesía cancioneril como de la vida cotidiana, se refiere siempre a la castidad o prudencia femenina. En razón de la propia virtud, la mujer se muestra en su apariencia con una actitud fría y gestualidad debidamente estática, sobre todo en las ocasiones públicas.

La medievalista italiana Casagrande, en su observación sobre las mujeres de la época, divide las figuras femeninas en varias categorías, y constata que la virgen, la viuda y la casada eran consideradas las más virtuosas. Entre las cuales, la primera

²⁸ Andrés el Capellán, *op. cit.*, pp. 362 y 363.

²⁹ Cfr. el tratado “Amor ideal y neoplatonismo” de Alexander A. Parker, en *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1986, p. 62.

tenía aún más honestidad por su cuerpo no contaminado y por su pura castidad; y así, era reconocida por gozar del alma más ennoblecida. Se estableció, de tal modo, una conexión fina entre la integridad del cuerpo y la honra del alma, y con el fin de mantener los valores en la sociedad, aparecieron una serie de normas morales que restringieron las conductas femeninas. Las mujeres cortesanas y aristocráticas, por su posición de superioridad social, se convirtieron en ejemplos concretos y a la vez modelos vivos para todas las mujeres, por lo cual se les impusieron rigurosamente el código convencional. En términos de la investigadora:

Una serie de normas, mayoritariamente extraídas de la tradición monástica, desplazan los gestos de las mujeres, de una gestualidad de la acción y el movimiento, a una gestualidad de la fijeza y la inmovilidad: no reír, sino sonreír sin mostrar los dientes, no abrir demasiado los ojos sino tenerlos bajos y entrecerrados, llorar sin hacer ruido, no agitar las manos, no mover excesivamente la cabeza, etcétera. Las normas se vuelven más densas y más rígidas cuando la exterioridad del gesto se coloca en la exterioridad del espacio social. [...] Controladas en todos los miembros del cuerpo y recatadas en todos sus actos, estas mujeres revelan relevancia y pudor³⁰.

Sintonizada con el aire modesto y gestos refinados, a la mujer noble se la presenta como imagen gélida y esquiva, tanto que en el arte surge la impronta prototípica de la *belle dame sans merci*. Como se comporta la hermosa princesa de Irlanda ante las solicitudes del galán, “Todos los esfuerzos de Tristán para confortarla eran inútiles. Iseo se mostraba esquiva y rencorosa”³¹. Igualmente, en los cuentos de Boccaccio, las conductas ásperas de la joven de Rávena ante las obras admirables de Nastagio degli Onesti: “la joven amada se mostraba cruel, dura y esquiva, quizás porque su singulra belleza y su noble estirpe la habían hecho tan altanera y desdeñosa que ni él ni nada que le agradase a él le agradaba”³². Aún más personajes son enumerados por Petrarca en su *Triumphus Pudicitie* (vv. 130-162): Lucrecia, Penélope, Virginia,

³⁰ Carla Casagrande, “La mujer custodiosa”, en *Historia de las mujeres...*, cit., pp. 135-137. Y véanse también sus explicaciones en pp. 115-118.

³¹ *Tristán e Iseo*, reconstrucción en lengua castellana e introducción de Alicia Yllera, 6ª reimpresión, Madrid, Alianza, 2005, p. 71.

³² Cfr. la Quinta jornada, novela octava, de Giovanni Boccaccio, *El Decamerón*, tomo II, traducción y notas de Herederos de Esther Benítez, Madrid, Alianza, 2007, pp. 501-502.

las teutonas, Judit, Hipona, Tucia, Hersilia, Dido y Piccarda Donati. Estas figuras, tanto ficticias como históricas, tanto de la Antigüedad como de la época coetánea, a la perspectiva del poeta, son representantes de las virtudes femeninas. Según se refleja en la misma fase triunfal, donde desfila el séquito honorable de Laura:

Armate eran con lei [Laura] tutte le sue
chiare Virtuti —o gloriosa schiera!—
e teneansi per mano a due a due:

Honestate e Vergogna a la fronte era,
nobile par de le virtù divine
che fan costei sopra le donne altera ...

(*TP*, vv. 76-81)

[Con ella {Laura} estaban todas sus Virtudes / armadas —¡oh gloriosa compañía!—, / cogidas de la mano por parejas: / la Honestidad y la Vergüenza al frente, / noble par de virtudes celestiales, / que la ennoblecen más que a las restantes ...]

Indudablemente, el poeta hace destacar la “Honestate” y la “Vergogna” en todas las virtudes. Acto seguido, confirma la armonía de lo bello entre el exterior y el interior: “—la concordia ch’è sì rara al mondo— / v’era con Castità somma Beltate” [algo en el mundo tan extraño como / la Castidad con la mayor Belleza] (*Ibid.*, vv. 89-90).

En realidad, Petrarca, precursor del espiritualismo de las letras renacentistas, pone de manifiesto en varias ocasiones la sintonía entre la hermosura y la virtud, y aún, refleja una propensión a la segunda en vez de a la primera. Las muestras se hallan no sólo en prosa sino en verso. El ejemplo más evidente, a mi modo de ver, será el tratado “De la buena disposición corporal”, donde dialogan dos personajes alegóricos. La Razón, en préstamo de las opiniones de Séneca y Virgilio³³, propone

³³ Al mostrar un verso de Virgilio —“más aplacible es la virtud cuando se halla en cuerpo hermoso” (*Metamórfosis*, V, v. 344)— que Séneca cita en sus *Epístolas morales a Lucilio* (Lib. VII, Epíst. 66, 2) para criticar la perspectiva del antecedente sobre la anexión de la virtud a la belleza, el personaje de Petrarca tiene una visión opuesta al filósofo, y pone de manifiesto lo “más aplacible” de la virtud, en lugar de lo “mayor”, “más perfecta” o “más alta”, cuando se viste de una apariencia hermosa. De ahí que, en concordancia con el poeta romano, apoye la integración de lo virtuoso (*ἀγαθός*) con lo bello (*καλός*). Véanse el tratado de Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortune*, I, 59, en *Obras I. Prosa*, cit., pp. 421-423; y en cuanto a las críticas de Séneca, véanse sus *Epístolas morales a Lucilio*, tomo I (Libros I-IX, Epístolas 1-80), introducción general de Antonio Fontán, traducción y notas de Ismael Roca Meliá, Barcelona, RBA Coleccionables, 2008 (según la edición de Madrid, Gredos, 1982), pp. 274-277 y ss.

al Gozo su concepción propia sobre la virtud: 1) se debe prestar atención no sólo a la esencia de la virtud que se comprende en el cuerpo hermoso, sino también a los juicios del hombre que lo contempla; 2) el placer de lo bello no tendrá lugar, salvo que la hermosura se junte con la virtud, porque la primera es sólo “ornamento” de la segunda o simplemente “cosa agradable a la vista”; 3) por el contrario, al hallarse sola, la hermosura se convertirá en “carga sin provecho del ánima e insignia malaventurada de triste menosprecio”³⁴. De esto se puede concluir que, en la perspectiva del poeta, la virtud se forma en la parte integral de la belleza verdadera, y en lugar de desear la segunda, se debe enfocar la visión a la primera. Dicho de otra manera, se aprecia más lo bello del alma interior que lo del cuerpo físico. Este pensamiento es igual que la doctrina de Platón, que supone el vínculo ineludible entre lo bueno y lo bello (*República*, VI, 506^a-511^e); y también es idéntico al concepto aristotélico, que sostiene que lo bello es un bien, y su fundamento de ser preferible y agradable estriba precisamente en sí, siendo un bien (*Retórica*, I, 9.2, 1366^a34-36). Además, de esto nos viene a la mente asimismo la idea del Alma plotiniana, la que consiste en dos partes: mientras que la inferior se pone en contacto con el mundo sensible, la superior, con el inteligible (*Enéadas*, V 1, 7, 44-47). Con el fin de sublimarse del plano material al plano transcendental, el espectador ha de volver los ojos desde la belleza del cuerpo hacia la belleza de la virtud.

En obras poéticas, Petrarca muestra la misma declaración. Con el ejemplo de la hermosa y honesta Lucrecia, quien se suicidó como prueba del pudor después de recibir el ultraje de Sexto, hijo del último rey romano Lucio Tarquinio el Soberbio (534-510 a.C.), se pone de manifiesto la importancia de la honra. El diálogo rimado entre Laura y una anciana ficticia dilucida con un tono enfático que no hay belleza sin virtud, ni existe mujer viva sin honra y, según anota el poeta al final del mismo poema, este precepto supera las restantes doctrinas filosóficas:

³⁴ Véase Francesco Petrarca, *Ibid.*, p. 423.

—Cara la vita, et dopo lei mi pare
vera honestà, che 'n bella donna sia.
—L'ordine volgi: e' non fur, madre mia,
senza honesta mai cose belle o care;

et qual si lascia di suo honor privar,
né donna è piú né viva; et se qual pria
appare in vista, è tal vita aspra et ria
via piú che morte, et di piú pene amare.

Né di Lucretia mi meravigliai,
se non come a morir le bisognasse ferro,
et non le bastasse il dolor solo.—

Venga quanti philosophi fur mai,
a dir di ciò: tutte lor vie fien basse;
et quest'una vedremo alzarsi a volo.

(*Rima CCLXII*, vv. 1-14)

[«Primero amar la vida, y luego creo / la honestidad en una mujer bella.» /
«El orden cambias, madre, porque nunca / existió una belleza deshonesto; /
y aquella que se prive de su honra / no es mujer ni está viva, si cual antes /
aparece, su vida es más infame / que la muerte, y con penas más amargas.» /
De Lucrecia tan sólo me sorprende / que para darse muerte precisara / el
hierro, y el dolor no le bastase. / Vayan cuantos filósofos han sido / a comen-
tar; sus frases serán bajas, / y veremos alzarse a aquélla en vuelo.]

Es más, en la pieza que cierra la primera parte de los *Rerum vulgarium fragmenta*, el poeta trata de dialogar directamente con su amor, Laura, llamándole “tú”³⁵, y se vale de su figura donosa como modelo perfecto de la belleza virtuosa, con el fin de presentar la naturaleza de la honra, que consiste no sólo en la conducta casta, sino en la actitud altiva:

vera donna, et a cui di nulla cale,
se non d'onor, che sovr'ogni altra mieti,
né d'Amor visco temi, o lacci e reti,
né 'ngano altrui contr'al tuo senno vale.

Gentileza di sangue, et l'altre care
cose tra noi, perle et robini et oro,
quasi vil soma egualmente dispregi.

L'alta beltà ch'al mondo non à pare
noia t'è, se non quanto il bel thesoro
di castità par ch'ella adorni et fregi.

(*Rima CCLXIII*, vv. 5-14)

³⁵ Según esclarece Marco Santagata, la *Rima CCLXIII* es el primer texto y también el único donde el poeta dirige palabras a Laura con el “tú” en la primera parte del *Canzoniere*, en contraste con lo que hace a menudo en la segunda parte de la obra. Véase su estudio textual de la presente rima, en Francesco Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 1046.

[Verdadera mujer, a la que importa / cosechar sólo honor sobre las otras,
/ tú no temes de Amor lazos o redes, / ni vale a tu virtud engaño ajeno. /
Gentileza de sangre, y otras cosas / preciosas: oro y perlas y rubíes, / des-
precias por igual como vil carga. / Tu belleza, sin par en este mundo, / te
hastía, si no fuese que al tesoro / de castidad parece que engalana.]

Al indagar detalladamente en las piezas, podemos sintetizar las características de la virtud femenina en dos aspectos principales. Por un lado, se muestra noble y elegante, y con el fin de exteriorizar plenamente la honestidad inherente, se refleja a menudo con altivez. Por otro lado, en la propia virtud se configura una violencia o una crueldad, del impacto tan fuerte como Lucrecia causó con el suicidio, según hemos mencionado antes: “... a morir le bisognasse / ferro ...” [... para darse muerte precisara / el hierro ...] (*Rima CCLXII*, vv. 10-11; cfr. *supra*, p. 200). Con la crueldad, como vemos adelante, se expone asimismo una actitud esquivada e indiferente que redundará en perjuicio del interior profundo del amante.

En el primer aspecto, los ojos bellos “di fore” [con flores] y, a la vez, virtuosos con “fructo gravido” [fruto preñado] de la dama, siguen irradiando rayos afectivos hacia el galán. Sin embargo, ya no le incitan a las pasiones tan impetuosas como si fueran de la “primavera”, igual que el ámbito exuberante y jovial del “Collige, virgo, rosas...” conforme a la tradición del *carpe diem*, sino que le refrenan la sensualidad emocional, y le rigen el furor de las conductas:

Quando 'l pianeta che distingue l'ore
ad albergar col Tauro si ritorna,
cade virtù da l'infiammate corna
che veste il mondo di novel colore;

et non pur che s'apre a noi di fore,
le rive e i colli, di fioretti adorna,
ma dentro dove già mai non s'aggiorna
gravido fa di sé il terrestre humore,

conde tal fructo et simile si colga:
così costei, ch'è tra le donne un sole,
in me movendo de' begli occhi i rai

crïa d'amor pensieri, atti et parole;
ma come ch'ella gli governi o volga,
primavera per me pur non è mai.

(*Rima IX*, vv. 1-14)

[Cuando el planeta que las horas mide / con el Toro se alberga nuevamente,
/ virtud descende de su cuerna en llamas / que viste al mundo de colores
nuevos; / y no sólo con flores lo de fuera, / riberas y collados, embellece, /
sino también aquello que está dentro, / donde nunca amanece, lo fecunda, /
y este fruto con otros se recoge; / así la que es un sol, al dirigirme / los rayos
de sus ojos en mí cría / de amor ideas, actos y palabras; / pero al ser ella
quien los rige o vuelve, / para mí no habrá nunca primavera.]

En vez de ser cómplice del amor, la virtud trata de asumir una función antagónica
contra el deseo voluptuoso. Según se manifiesta en la guerra triunfal entre Cupido
y Laura, ésta, junto con su legión desarmada “in fredda honestate” [en fría pureza],
rompe las fuertes lorigas del enemigo, y pacifica sus invasiones agresivas:

Quand'io 'l vidi pien d'ira e di disdegno
sì grave ch'a ridirlo sarien vinti
tutti i maggior, non che 'l mio basso ingegno;
ché già in fredda honestate erano estinti
i dorati suoi strali, accesi in fiamma
d'amorosa beltate e 'n piacer tinti.

(TP, vv. 64-49)

[Pero lo vi tan desdeñoso y airado, / que los grandes ingenios quedarían /
vencidos al contarlos, y más el mío; / pues en fría pureza se apagaron / las
doradas saetas, encendidas / en el amor, y en el placer bañadas.]

La misma demostración se encuentra en el diálogo entre el poeta y Laura. Cuando
la dama está muerta y se presenta como ser sobrenatural ante los ojos del amante,
éste evoca sus conductas castas cuando estaba viva:

»creòvi Amor pensier mai nella testa
d'aver pietà del mio lungo martire,
non lasciando vostra alta impresa honesta?

Ché' vostri dolci sdegni e le dolci ire,
le dolci paci ne' belli occhi scritte,
tenner molti anni in dubbio il mio desire.»

(TM II, vv. 79-84)

[»¿hizo brotar Amor los pensamientos / de tener compasión de mi marti-
rio, / sin que la honra vuestra se empañase? / Que vuestras dulces iras y
desdenes / y aquella paz escrita en vuestros ojos / tuvieron suspendido
mi deseo.»]

Esta virtud de prudencia, caracterizada por “Quel vago impallidir che ’l dolce riso / d’un’amorosa nebbia ricoperse” [Aquella palidez que a la sonrisa / de una amorosa niebla recubriera] (*Rima CXXIII*, vv. 1-2), ennoblece no sólo la apariencia sino el interior de la señora: “Ogni angelica vista, ogni atto humile / che già mai in donna ov’amor fosse apparve” [Todo angélico aspecto y acto humilde, / hallados en mujer enamorada] (*Ibid.*, vv. 9-10). Es más, sube su alma de belleza incomparable hacia el mundo superior, y la convierte en diosa que irradia los rayos tan brillantes como Jove en el sexto cielo:

S’ella riman fra ’l terzo lume et Marte,
fia la vista del sole scolorita,
poi ch’a mirar sua bellezza infinita
l’anime degne intorno a lei fien sparte.

Se si posasse sotto al quarto nido,
ciascuna de le tre saria men bella,
et essa sola avria la fama e’l grido;

nel quinto giro non habitrebbe ella;
ma se vola piú alto assai mi fido
che con Giove sia vinta ogni altra stella.

(*Rima XXXI*, vv. 5-14)

[Si se queda entre Marte y la tercera / luz, del sol el aspecto nublaria, / que por ver su belleza incomparable / irán las almas dignas junto a ella. / Si se posara bajo el cuarto nido, / las otras tres serian menos bellas, / y esa sola tendria voz y fama; / no habitaria ella el quinto giro; / mas si vuela más alto, mucho espero / que con Jove se venza toda estrella.]

En sus miradas desdeñosas desde arriba, se refleja al mismo tiempo la compasión que sosiega en parte el triste pecho del amante: “di pietate un raggio / scorgo fra ’l nubiloso, altero ciglio” [de piedad un rayo / vislumbro en el nublado de sus cejas] (*Rima CLXIX*, vv. 9-10). Así, se forma una consonancia de virtud entre la soberbia prudente y la piedad de gentileza. En palabras figurativas del poeta, “’l dolce riso / d’un’amorosa nebbia” [la sonrisa / de una amorosa niebla] (*Rima CXXIII*, vv. 1-2), según acabamos de señalar; a saber, la mezcla del calor con el frío:

... poria questa il Ren qualor piú agghiaccia
arder con gli occhi, et rompre ogni aspro scolio;

et à sí equal a le bellezze orgoglio,
che di piacer altrui par che le spiaccia.

(*Rima CLXXI*, vv. 5-9)

[...helado el Rin podría con sus ojos / ésta quemarlo, y destrozar escollos; /
y es tan igual su orgullo a su belleza, / que el ajeno placer le desagrada.]

No obstante, dado que en la virtud femenina, cuanto más aspereza tiene la señora, más atractiva se hace, como el poeta expresa en su canción del *escondit*³⁶, donde se defiende de la acusación contra su fidelidad del amor: “la nemica mia / piú feroce ver’ me sempre et piú bella” [mi enemiga sea / hacia mí más feroz y más hermosa] (*Rima CCVI*, vv. 9-10). Por consiguiente, la señora se muestra a menudo con tanta crueldad que deja al galán triste en sus torturas internas, sin ni siquiera echarle la mano para salvarle, hasta verle morir:

Lasso, che pur da l’un a l’altro sole,
et da l’una ombra a l’altra, ò già ’l piú corso
di questa morte, che si chiama vita.

Piú l’altrui fallo che ’l mi’ mal mi dole:
ché Pietà viva, e ’l mio fido soccorso,
védem’ arder nel foco, et non m’aita.

(*Rima CCXVI*, vv. 9-14)

[¡Triste de mí!, que ya de un sol en otro, / y de una sombra en otra, he recorrido / casi toda esta muerte que es la vida. / Más que mi mal me duele fallo ajeno; / que la viva Piedad, que es mi socorro, / arder me ve en el fuego y no me ayuda.]

El excesivo énfasis en la esquividad cruel, normalmente, hace que la señora se recubra de una fisonomía con hermosa fiera. Al comparar tres poemas del *Canzoniere*, tendremos en cuenta que la “fera” o la “fera donna”, de perfil humano y de belleza angélica, se comporta ferozmente con respecto al pretendiente; mientras que éste, con una pasión abrasadora, la sigue como amor, pero resulta en vano, y al final, el mismo amante se convierte, en cambio, en el despojo de la fiera:

³⁶ Cfr. Marco Santagata, introducción textual, en su edición del *Canzoniere*, cit., p. 880; y Maurizio Perugi, “L’ «escondit» del Petrarca (*Rime CCVI*)”, en *Lectura Petrarce X. Atti e memorie dell’Accademia Patavina* 3, Firenze, L. S. Olschki, 1990, pp. 201-228.

Ahi crudo Amor, ma tu allor piú mi 'nforme
 a seguir d'una fera che mi strugge,
 la voce e i passi et l'orme,
 et lei non stringi che s'appiatta et fugge.

(*Rima L*, vv. 40-43)

[¡Ay, cruel Amor!, entonces más me empujas / a seguir de una fiera que me
 abrasa / su voz, pasos y huellas, / mientras libre se escapa sin tú atarla.]

.....
 Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa,
 che 'n vista humana e 'n forma d'angel vène,
 in riso e 'n pianto, fra paura et spene
 mi rota sí ch'ogni mio stato inforsa.

Se'n breve non m'accoglie o non mi smorsa,
 ma pur come suol far tra due mi tene,
 per quel ch'io sento al cor gir fra le vene
 dolce veneno, Amor, mia vita è corsa.

(*Rima CLII*, vv. 1-8)

[Esta sumisa fiera, tigre u osa, / que con aspecto humano y de ángel viene, /
 en risa y llanto, entre esperanza y miedo / me agita tanto que de todo du-
 do. / Si pronto no me acoge o no me libra, / mas como suele hacer me tiene
 en duda, / por el dulce veneno que en mi pecho / yo siento, Amor, mi vida
 está acabada.]

.....
 Fera stella (se 'l cielo à forza in noi
 quant'alcun crede) fu sotto ch'io nacqui,
 et fera cuna, dove nato giacqui,
 et fera terra, ove' pie' mossi poi;

et fera donna, che con gli occhi suoi,
 et con l'arco a cui sol per segno piacqui,
 fe' la piaga onde, Amor, teco non tacqui,
 che con quell'arme risaldar la pôi.

(*Rima CLXXIV*, vv. 1-8)

[Estrella cruel (si el cielo nos gobierna / como dicen) fue aquella en que he
 nacido, / y cruel la cuna en donde me acostaron, / y cruel la tierra en que
 moví mis pasos; / y cruel esa mujer que con sus ojos / y con el arco al que
 serví de blanco / hizo la llaga, Amor, que no te oculto, / pues cerrarla po-
 drás con tal arma.]

Por medio del vínculo de las particularidades entre la dama y la fiera, y por medio del doble sentido de la “fera”—“fiera” como apelativo y “cruel” como característica propia—, el poeta, mientras que encarna en el animal salvaje la figura virtuosa y de belleza extraordinaria de la mujer, pone de relieve la castidad extrema de la dama

cuando se enfrente a la pretensión del amor³⁷. Una expresión escueta y con buena claridad se encuentra en sus versos de los *Triumphs*, donde Laura, identificada con “fera”, no sólo queda libre de la cárcel del Amor, y se muestra indiferente ante las penas del amante, sino que, con su honra de pureza, atemoriza al mismo dios del gran poder erótico:

E veggio andar quella leggiadra fera,
non curando di me né di mie pene,
di sue vertuti e di mie spoglie altera.

Da l'altra parte, s'io discerno bene,
questo signor [el Amor], che tutto 'l mondo sforza,
teme di lei, ond'io son fuor di spene,

.....

Costei non è chi tanto o quanto stringa,
così selvaggia e rebellante suole
da le 'nsegne d'Amore andar solinga.

(TC III, vv. 121-126; 130-132)

[Y veo ir aquella bella fiera / sin cuidarse de mí ni de mis penas, / de su virtud altiva y mis despojos. / Pero además, si yo no me equivoco, / este señor {el Amor}, que a todo el mundo obliga, / le teme, por lo cual no hay esperanzas, / {...} Mas no existe quien pueda atar a ésta, / tan indomable y tan salvaje suele / de las enseñanzas del Amor ir lejos.]

Según la doctrina platónico-aristotélica, el amor radica en la búsqueda de lo bello, y éste tiene su base fundamental e indispensable en ser lo bueno (la virtud)³⁸. Con el fin de elevar la búsqueda del primer plano al segundo, se debe experimentar un itinerario ascensional. De modo que, en el contexto poético, la virtud femenina evoluciona de una gracia modesta a una violencia imperiosa, constituyendo una trayectoria similar a la práctica ascética del amante. Esto es el segundo aspecto de

³⁷ Según opina Cappelli, son típicas de la poesía estilnovista las palabras como “selvaggia” [salvaje], “rebellante” [reacia], “crudele” [cruel] y “fera” [fiera], las cuales expresan la modestia femenina. Y un buen ejemplo se halla en la *Rima CCCLIX*, donde Laura, al dialogar con el poeta-amante, proclama que “per trarti d'affanni / m'è dato a parer tale; et anchor quella / sarò, più che mai bella, / a te più cara, sí selvaggia et pia / salvando insieme tua salute et mia” [sólo por calmarte / así te muestro, mas de nuevo aquélla / será, cual nunca hermosa, / más querida, indomable y compasiva, / por salvar tu salud como la mía] (vv. 62-66). De ahí, una integración perfecta de la virtud con la belleza. Véase la anotación del mismo erudito, en su edición bilingüe de los *Triunfos*, cit., p. 149.

³⁸ Véanse Platón, *República*, VI, 505^d-511^e; su *Georgias*, 474^e-475^d; y Aristóteles, *Retórica*, II, 4.1, 1380^b35-36. Cfr. también “Breve noticia sobre la filosofía del amor espiritual anterior a Petrarca” del presente trabajo, en *supra*, pp. 10-12.

la virtud femenina. En este plano, la dama, en razón de su propia honra, desgarrar el corazón al amante, como si fuera un ataque interno. Según Petrarca expresa en un soneto, el sufrimiento del amor se equipara con la batalla de Farsalia (48 a.C.), donde Julio César derrotó a Pompeyo, su yerno, y a la vez lloró su muerte al ver su cabeza cortada; y también lo compara con el ejemplo bíblico de David, que sollozó por la rebelión de sus hijos, y se entristeció por el fallecimiento de Saúl, su suegro y rival (cfr. *Rima XLIV*, vv. 1-8)³⁹. En contraste con la lamentación de los soberanos señalados, Laura —“che mai pietà non discolora” [a quien piedad no empalidece] (*Ibid.*, v. 9)— no muestra piedad por el amante⁴⁰, ni cambia su postura prudente, sino que se opone tajantemente contra la petición y oferta sensuales, dejando que el amante se torture “a mille morti” [con mil muertes] (*Ibid.*, v. 12). De tal modo, el poeta destaca la violencia de la virtud femenina. He aquí la pieza íntegra:

Que' che 'n Tesaglia ebbe le man' sí pronte
a farla del civil sangue vermiglia,
pianse morto il marito di una figlia,
raffigurato a le fatezze conte;

e 'l pastor ch'a Golia ruppe la fronte,
pianse la ribellante sua famiglia,
et sopra 'l buen Saúl cangiò le ciglia,
ond'assai può dolersi il fiero monte.

Ma voi che mai pietà non discolora,
et ch'avete gli schermi sempre accorti
contra l'arco d'Amor che 'indarno tira,

mi vedete straziare a mille morti:
né lagrima però discese anchora
da' be' vostr'occhi, ma disdegno et ira.

(*Ibid.*, vv. 1-14)

[Quien dispuso sus manos en Tesalia / para en sangre civil enrojecerlas, /
lloró muerto al marido de su hija, / reconociendo en éste sus facciones; /
y el pastor que a Goliath rompió la frente / lloró por su familia rebelada, / y
sobre el buen Saúl cambió su cara, / de lo cual se lamenta el fiero monte. /
Mas vos, a quien piedad no empalidece, / y que siempre oponéis vuestras

³⁹ En cuanto al sentido denotativo de los versos, véanse las notas textuales a la *Rima XLIV* de Marco Santagata en su edición comentada del *Canzoniere*, cit., pp. 234-235.

⁴⁰ Según hace constar Santagata, en este verso, Petrarca se dirige a la señora, “che non provate mai compassione” [que no permitís compasión], o sea, “che mai per compassione impallidite” [que nunca palidecéis por compasión]. Querría decir que, en el rostro de Laura, no se refleja la piedad. Véase la nota al verso 9, en *Ibid.*, p. 235.

defensas / contra el arco de Amor que en vano tira, / me veis que me desgarran con mil muertes, / pero aún no bajó lágrima alguna, / sino ira y desdén de vuestros ojos.]

Es más, acordémonos de esa “nebbia” [niebla] en la fisonomía de la señora, según hemos dicho más atrás al analizar las *Rimas CLXIX* y *CXXIII* (cfr. pp. 203-204). De hecho, esa imagen es la sombra que el poeta cultiva a sabiendas, para poner de manifiesto la susceptible violencia “compressa intorno da rabbiosi vènti” [oprimida por rabiosos vientos] (*Rima LXVI*, v. 2); esto es, detrás de la virtud de Laura⁴¹. En la última canción, Petrarca proyecta las imágenes del mundo exterior en el interior del amante, comparando la nube del cambio temporal con lo soberbio reflejado en los bellos ojos de la dama; así como la lluvia, con las lágrimas del enamorado:

L’aere gravato, et l’importuna nebbia
compressa intorno da rabbiosi vènti
tosto conven che si converta in pioggia;
et già son quasi di cristallo i fiumi,
e ’n vence de l’erbetta per le valli
non se ved’altro che pruine et ghiaccio.

.....
Mentre ch’al mar descenderanno i fiumi
et le fiere ameranno ombrose valli,
fia dinanzi a’ begli occhi quella nebbia
che fa nascer d’i miei continua pioggia,
et nel petto l’indurato ghiaccio
che trà del mio sí dolorosi vènti.

(*Ibid.*, vv. 1-6; 25-30)

[El denso aire, y la importuna niebla / toda oprimida por rabiosos vientos / pronto debieran convertirse en lluvia; / y ya son casi de cristal los ríos, / y en vez de hierbecillas por los valles / no se ve nada más que escarcha y hielo. / {...} Mientras descendan hacia el mar los ríos / y amen las fieras los umbríos valles, / tendrán sus bellos ojos esa niebla / que a los míos les causa siempre lluvia, / y habrá en su bello pecho duro hielo / que trae al mío tan dolientes vientos.]

Aparte de la “nebbia” en los ojos de la señora, describimos “l’indurato ghiaccio” [el duro hielo] en su corazón, que aún más intensifica los dolores internos del amante,

⁴¹ Los “vènti” son identificados con Laura, según insinúa el doble sentido del nombre Laura-l’aura. Las muestras se hallan en las *Rimas CXXXIII*, *CXCIV*, *CXCVI*, *CXCVII*, *CXCVIII*, *CCXII*, *CCXXVII*, *CCXXXIX*, *CCXLVI*, *CCLXXVIII* y *CCLXXXVI*. Véase Marco Santagata, *Ibid.*, p. 331.

y le produce una decepción grande: “non se ved’altro che pruine et ghiaccio” [no se ve nada más que escarcha y hielo] y “trâ del mio sí dolorosi vènti” [trae al mío tan dolientes vientos]. Fijémonos un poco en las figuras “nebbia”, “ghiaccio”, “pruine” y “vènti”. El poeta se vale de los elementos fríos y sombríos para expresar lo gélido agresivo de la virtud femenina; y mientras tanto, usa los mismos para exteriorizar los dolores y la desilusión que la propia crueldad causa al amante. Es decir, que son dos grupos de figuras intercambiables. En otra pieza de *RVF*, donde se describe el sufrimiento tremendo en lo profundo del alma del galán, sin obtener la compasión de la señora, se usa una serie de léxicos fríos (nieve, cera y niebla) para indicar lo débil y lo endeble de los sentires amorosos, y al mismo tiempo, una serie de léxicos apasionantes (fuego, sol y viento) para señalar las fuentes gélidas de donde vienen los impactos dolorosos del amante:

Amor m’à posto come segño a strale,
come al sol neve, come cera al foco,
et come nebbia al vento; et son già roco,
donna, mercé chiamando, et voi non cale.

Dagli occhi vostri uscío ’l colpo mortale,
contra cui non mi val tempo né loco;
da voi sola procede, et parvi un gioco,
il sol e ’l foco e ’l vento ond’io son tale.

(*Rima CXXXIII*, vv. 1-8)

[Amor me ha puesto como blanco a flecha, / como al sol nieve, como cera al fuego, / y como niebla al viento; y ya estoy ronco / de pedir os piedad, sin que os importe. / Salió el golpe mortal de vuestros ojos, / contra el que nada vale tiempo o sitio; / parece un juego, mas de vos proceden / el fuego, el sol y el viento en que me encuentro.]

Lo interesante es que—“parvi un gioco” [parece un juego]— las pasiones ardientes del amante se convierten en objetos fríos y fácilmente extinguidos, y en cambio, la apatía virtuosa de la señora es encarnada por elementos abrasadores, inflamables y excitadores. A saber, que el poeta convierte lo que siente el amante en la imagen de la amada, y de la misma forma, proyecta la imagen que muestra la amada en el fuero interno del amante. De ahí, la transfiguración mutua. Es el paso inicial, o sea la condición previa, para sublimar el amor del plano sensual al plano espiritual, del

mal degradable al bien virtuoso; dicho en términos platónicos, desde el terreno de la diosa vulgar (Pandemo) hacia el de la diosa celeste (Urania)⁴².

Conforme al estudio espiritualista de Guillermo Serés, “tanto del intercambio de corazones [...] cuanto de la transformación del amante en el amado, que [...] es un requisito imprescindible para vivir en y por el otro”, y en este proceso de canje recíproco por la intervención de la memoria y la imaginación, tendremos en cuenta que el amor “sensitivo” o particular muere simbólicamente, con el fin de que nazca otra vida nueva en el ser amado, y que participe del alma del mundo, hasta que se junte con la belleza universal y eterna⁴³. Sobre el tema de la transformación espiritual del amante, Petrarca se esmera en cultivar todos los aspectos del alma dentro del contorno amoroso, así como sus avatares, desde la víctima de la lucha interior hasta el gozo etéreo.

Mas, pongamos ahora nuestro enfoque en la cuestión del amor virtuoso pero cruel, donde se encuentra la muerte simbólica de los sentidos. En este contexto, la señora casta rechaza la petición del deseo, dejando al amante sufrir, y aún viéndole morir. En tanto que éste se mortifica por causa de la conducta cruel de la señora y experimenta los impactos violentos que ha producido la virtud femenina, concibe la obsesión de la muerte, según hemos mencionado atrás (cfr. pp. 41-42): “ò già ’l piú corso / di questa morte, che si chiama vita” [he recorrido / casi toda esta muerte que es la vida] (*Rima CCXVI*, vv. 10-11). En espera del fin de la vida, el amante se entera de que la muerte debe ser el único remedio para soltarse del “laccio” [lazo], o sea, de los “nodi” [nudos]⁴⁴ voluptuosos, que la dama ha trenzado con sus cabellos largos y seductores:

⁴² Véase el pensamiento y teoría que supone el retórico sofista Pausanias, en el *Banquete* de Platón, en *Diálogos III...*, cit., pp. 203-211, 180^d-185^c.

⁴³ Cfr. Guillermo Serés, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 186-190 y ss.

⁴⁴ Un léxico figurado que se refiere al deseo interior que Laura incita al poeta-amante se encuentra varias veces en las obras cancioneriles de Petrarca. Aparte de la presente *Rima CCXVI* que expongo, los “nodi” o “laccio” se hallan en las *CXCVII*, *CXCVIII*, *CCVII*, *CCLVI*, *CCLXVIII* (v. 65), *CCLXX* (vv. 70 y 93), *CCLXXI*, *CCCVII* y *CCCXXX*.

torsele il tempo poi in piú saldi nodi,
et strinse'l cor d'un laccio sí possente,
che Morte sola fia ch'indi lo snodi.

(*Ibid.*, vv. 12-14)

[el tiempo lo trenzó luego más fuerte, / y apretó al corazón con tan gran lazo / que sólo Muerte deshará su nudo.]

Una situación parecida se encuentra en el *Triumphus Mortis*. Después de sufrir la crueldad de la castidad femenina y presenciar el fallecimiento físico de su amor, el amante duda del estado de vida ante la resurrección de Laura, y al mismo tiempo, se vuelve ignorante y confundido. Se dirige a la dama, preguntándole, “«Come non conosco io l'alma mia diva?»” [«¿Cómo no conocer mi propia alma?»] (*TM* II, v. 19), y asimismo pidiéndole, “«Dimmi pur, prego, s' tu se' morta o viva»” [«pero dime si vives o estás muerta»] (*Ibid.*, v. 21). La respuesta es prudente y filosófica, así que aporta una buena oportunidad al amante para reflexionar sobre la vida:

«Viva son io, e tu se' morto anchora»,
diss'ella «e sarai sempre, infin che giunga
per levarti di terra l'ultima hora.»

(*Ibid.*, vv. 22-24)

[«Viva estoy», respondió, «mas todavía / muerto tú seguirás hasta que llegue / la hora que te arranque de la tierra.»]

El mundo terrenal y visible donde vivimos actualmente no es la vida auténtica sino la “muerte”; y por el contrario, la vida real que nos vale la pena afanar, existe en el mundo espiritual del más allá, posterior a la muerte del cuerpo físico. El concepto sobre la muerte y el desprecio de la vida sensible cuentan con unas reminiscencias de Cicerón⁴⁵: “separar el alma del cuerpo no es otra cosa que aprender a morir. [...] cuando hayamos llegado allí [la muerte], entonces, por fin, viviremos. Y es que esta

⁴⁵ Es uno de los autores predilectos de Petrarca. En su elaboración de la obra dialogada *De remedii utriusque fortune*, la inspiración clásica desempeña un papel significativo. Según declara Nicholas Mann, “Los protagonistas de los diálogos, la Razón Correcta y las cuatro inclinaciones o pasiones del alma [la Alegría, la Esperanza, la Tristeza y el Temor], son préstamos de las *Tusculanas* de Cicerón, y reflejan un cierto estoicismo en el marco ético que proporcionan a las deliberaciones de Petrarca” (Véase el estudio introductorio del erudito, en Francesco Petrarca, *Cancionero I*, edición bilingüe de Jacobo Cortines, cit., p. 87).

vida, en verdad, es una muerte de la cual, si quisiera, podría lamentarme”⁴⁶. Aparte del dogma estoico, advertimos en los versos de Petrarca la deliberación serena del cristianismo, parecida a las confesiones agustinianas. El obispo de Hipona, bajo el pretexto de evocar la muerte de su amigo en juventud, reflexiona sobre la relación del alma, tanto con el mundo profano-material como con el sagrado-ideal de Dios, y declara que es desafortunado el amor de las cosas mortales, porque “eas amittit, et tunc sentit miseriam, qua miser est et antequam amittit eas” [se siente desplazar cuando las pierde, sintiendo entonces su miseria, por la que es miserable aun antes de que las pierda] (IV, 6). Teniendo miedo a la muerte y a la vez sintiendo hastío de la existencia temporal, el filósofo describe su estado anímico de aquel momento como un descanso “in amartutine” [en la amargura] (*Ibid.*). En lugar de sumirse en el mundo mutable, donde los objetos alucinantes arrebatan los sentidos humanos, y hacen al alma infecta a las tentaciones exteriores, se debe depositar la esperanza de la vida en el reino de Dios, “qui non amittitur” [que no puede perderse] (IV, 9). Allí, asimismo, se encuentra la existencia verdadera. En palabras de Agustín:

Noli esse vana, anima mea, et obsurdescere in aure cordis tumultu vanitatis tuae. Audi et tu: Verbum ipsum clamat, ut redeas, et ibi est locus quietis imperturbabilis, ubi non desertur amor, si ipse non deserat. [...] Ibi fige mansionem tuam, ibi commenda quidquid inde habes, anima mea, saltem fitigata fallaciis (IV, 11)⁴⁷.

[No quieras ser vana, alma mía, ni ensordezcas el oído de tu corazón con el tumulto de tu vanidad. Oye también tú. El mismo Verbo clama que vuelvas, porque sólo hallarás lugar de descanso imperturbable donde el amor no es abandonado, si él no nos abandona. {...} Pues fija allí tu mansión, confía allí cuanto de allí tienes, alma mía, siquiera fatigada ya con tantos engaños.]

Por lo demás, en el *Secretum* de Petrarca, tan sólo en el *incipit*, se encuentran dos pasajes donde se refleja la misma concepción que la estoico-cristiana de Cicerón y de San Agustín. Es evidente que el autor intenta poner de relieve la importancia de

⁴⁶ Cicerón, *Tusculanas*, introducción, traducción y notas de Antonio López Fonseca, Madrid, Alianza, 2010, p. 123 (I, 31, 76).

⁴⁷ Todos los fragmentos de las *Confesiones* agustinianas que he citado y mencionado en el presente párrafo, son tomados de la edición bilingüe del padre Angel Custodio Vega, en sus *Obras completas II...*, cit., pp. 168 (IV, 6); 172 (IV, 9); 173-174 (IV, 11).

la deliberación sobre la muerte y del desdén de las tentaciones profanas, con el fin de conducir espiritualmente la vida hacia el plano superior:

cum sit profecto verissimum ad contemnendas vite huius illecebras componendumque inter tot mundi procellas animum nichil efficacius reperi-ri quam memoriam proprie miserie et meditationem mortis assiduam...

[ya que es absolutamente cierto que no hay nada tan eficaz para menospreciar las tentaciones de esta vida y apaciguar el espíritu, entre tantas tormentas como hay en el mundo, que el recuerdo de la propia miseria y la continua meditación sobre la muerte...]

.....
ad evadendum huius nostre mortalitatis angustias ad tollendumque se se altius, primum veluti gradum obtinere meditationem mortis humaneque miserie; secundum vero desiderium vehemens studiumque surgendi; quibus exactis ad id, quo vestra suspirat intentio, ascensum facilem pollicer-bar...⁴⁸

[para escapar de las angustias de nuestra condición mortal y elevarse a lo alto, el primer paso, por así decir, consiste en la meditación sobre la muerte y la miseria humana; el segundo en un fuerte deseo y un afán de elevación; cumplido lo cual, te prometía una fácil subida a la meta por la que tan ardientemente suspiras...]

Esto es, una autoconciencia de la vida; o dicho en otras palabras, un desengaño de la búsqueda del amor y de la belleza. La misma noción se expone igualmente en el desenlace de una canción de soliloquio, donde el propio poeta se dirige al Amor:

—Pon' freno al gran dolor che ti trasporta,
ché per soverchie voglie
si perde 'l cielo, ove 'l tuo core aspira,
dove è viva [la donna] colei ch'altrui par morta...

(*Rima CCLXVIII*, vv. 67-70)

[«Pon freno al gran dolor que te arrebat, / que por sobradas ansias / se pierde el cielo, al que tu pecho aspira, / donde vive {la dama} quien otros juzgan muerta...»]

Definitivamente, en la perspectiva del poeta, la muerte consiste en un motivo significativo para espiritualizar el tema del amor. En el año 1348, cuando ocurrió la terrible epidemia de peste en Europa, Petrarca presencié muchas muertes por todo

⁴⁸ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 104 y 105; 118 y 119.

el país. Entre ellas, la más impresionante para él fue la muerte de su amor, Laura, que Petrarca sitúa también en correspondencia con el día 6 de abril⁴⁹. Tres meses después, perdió al mejor amigo, el cardenal Giovanni Colonna, el que le había protegido en varios aspectos desde el año 1330. La ausencia de ambos personajes (el amor y la amistad) dio un impacto fuerte al poeta, así que provocó un llanto doble: “Rotta è l’alta colonna e l’verde lauro / che facean ombra al mio stanco pensiero” [La columna cayó, y el laurel verde, / que a mi mente cansada dieron sombra] (*Rima CCLXIX*, vv. 1-2); y también en otra pieza de recuerdo:

Un lauro verde, una gentil colonna,
quindici l’una, et l’altro diciotto anni
portato ò in seno, et già mai non mi scinsi.

(*Rima CCLXVI*, vv. 12-14)

[Un laurel verde, una columna noble / llevo en mi corazón, quince años
una / y dieciocho el otro sin soltarme.]

Este “doppio thesauro” [dos tesoros] (*Rima CCLXIX*, v. 5), más precioso que todas las cosas, “né gemma orïental, né forza d’auro” [ni oro pujante o gemas orientales] (*Ibid.*, v. 8) pueden compararse con él. De esto, resulta que su pérdida le produce una lamentación tan grave al poeta que contribuye a deliberar sobre la vanidad de

⁴⁹ Es una fecha inventada por Petrarca. Entre 1348 y 1350, por causa de la peste y de otros motivos, el poeta intentó registrar, desde una perspectiva personal, la muerte de numerosas personas con las que había mantenido un enlace íntimo con su vida, tales como Laura, el cardenal Giovanni Colonna y su padre Stefano, los jóvenes poetas florentinos Franceschino degli Albizzi e Bruno Casini, Luchino Visconti, el corregidor de Parma Paganino da Bizzozzero, el compañero de la universidad Mairanrdo Accursio, el viejo Sennuccio del Bene y el señor de Padova Iacopo da Carrara. Atendiendo al estudio de Pacca, el poeta siempre buscaba la mejor manera para exponer la imagen de sus vivencias. En el ejemplo del Papa Clemente VI, el cual había proclamado por adelantado la caducidad del año 1400, Petrarca “trovò un uomo già predisposto al rinnovamento interior e intento a ripensare alla propria esistenza” [encontró a un hombre ya predispuesto a la renovación interior y empeñado en reflexionar sobre su propia vida]. En consecuencia, según declara el erudito, “se c’è un momento nella sua vita in cui si può collocare una vera svolta, è quello immediatamente successivo alla grande peste” [si hay un momento en su vida donde se puede colocar un giro verdadero, es el inmediatamente posterior a la gran peste]. Véanse los esclarecimientos que expone Vinicio Pacca, en su *Petrarca*, 3ª ed., Milán, Laterza, 2005, pp. 117-118; y también Giovanni Biancardi, “L’ipotesi di un ordinamento calendariale del Canzoniere petrarchesco”, en *Giornale storico della letteratura italiana*, 172: 557 (1995), pp. 1-55. Por lo demás, el tratado de Carlo Calcaterra es un estudio antecedente que vale la pena consultar: *La “data fatale” nel Canzoniere e nei Trionfi del Petrarca*, Turín, Chiantore, 1926 (reimpresión en *Nella selva del Petrarca*, cit., 1942, pp. 209-245); así como el artículo de Angelo Andrea Zottoli, “Il numero solare nell’ordinamento dei *Rerum vulgarium fragmenta*”, *La Cultura*, 8 (1927-1928), pp. 337-348. La traducción de los citados textos es mía.

lo bello en apariencia, igual que la tragedia clásica con su peripecia miserable, que sirve al espectador para la depuración espiritual; a saber, la catarsis (κάθαρσις)⁵⁰:

O nostra vita ch'è sí bella in vista,
com perde agevolmente in un matino
quel che 'n molti anni a gran pena s'acquista!
(*Ibid.*, vv. 12-14)

[¡Oh la vida, tan bella en apariencia, / cómo se pierde en sólo una mañana / aquello que se adquiere en tantos años!]

La destrucción de la columna y la caída del laurel no sólo simbolizan la muerte de los dos personajes queridos, sino que, en su sentido más profundo, hacen alusión a la dispersión de lo bello terreno, cuya presencia es tan efímera como su ausencia, y no merece la pena anhelarse. Mientras que todo lo físico-material es mortal y se desvanece en este mundo sensible a lo largo del transcurso temporal, lo esencial se conserva como la virtud sin perjudicarse. En correspondencia con estos versos reflexivos, Petrarca proclama en su tratado “De la muerte del amigo”: “El cuerpo del amigo puede la muerte llevar, mas no puede quitar el amigo ni la amistad, [...] sino la virtud, la cual sola en las cosas humanas es libre y poderosa de hacer libre cuantas cosas le son sujetas”⁵¹. Es decir, que lo que más importa en la vida es la virtud. Después de la ausencia del amor, lo único que el amante puede tener en su corazón es la virtud que queda. Es la virtud que le inspira a cultivar la poesía; la virtud que le hace purificar su propia alma:

O d'ardente vertute ornata et calda
alma gentil chui tante carte vergo;
o sol già d'onestate intero albergo,
torre in alto valor fondata et salda;

⁵⁰ Teoría aristotélica, cfr. su *Poética*, ed. cit., p. 149: “ad haec maximae res quibus capit animos traegodia, sunt fabulae partes, nempe peripetiae et agnitiones” [los medios principales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias y a las agniciones] (1450^a33-35). Y en concepción original de Platón, la *κάθαρσις* consiste en la trayectoria de depuración espiritual, por la que el alma, con ayuda de la inteligencia, llega a liberarse de la cárcel del cuerpo, ascendiendo del mundo terrenal a la morada pura y bella del más allá (47^{c-d}, 69^c y 114^c). Véanse sus explicaciones en *Fedón*, en *Diálogos III...*, cit., pp. 44-45, 49 y 143.

⁵¹ Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortune*, II, 52, en *Obras I. Prosa*, cit., p. 457.

o fiamma, o rose sparse in dolce falda
di viva neve, in ch'io mi specchio et tergo;
o piacer onde l'ali al bel viso erto,
che luce sovra quanti il sol ne scalda...

(*Rima CXLVI*, vv. 1-8)

[Oh de ardiente virtud ornada y cálida / alma gentil por la que tanto escribo; / oh sólo ya de honestidad albergue; / torre en alto valor fundada y firme; / oh llama, oh rosas por ladera dulce / de viva nieve, en que me miro y limpio; / oh placer que me eleva al bello rostro / que brilla sobre cuanto el sol calienta...]

Y también, es la virtud que mete al amante en esclavitud voluntaria y complacida. A pesar de las suertes que tenga, a pesar de los tiempos que sufra, no importan las horas, las situaciones, las edades y los lugares en los que se halla, ni importan las famas de las que pueda gozar, siempre permanece el mismo sentimiento del amor en su interior. Es el efecto que produce la virtud, según se refleja en el renombrado soneto con la aliteración “ponmi ...”:

Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba,
o dova vince lui il ghiaccio et la neve;
ponmi ov'è 'l carro suo temprato et leve,
et ov'è chi ce 'l rende, o chi ce 'l serba;

ponmi in humil fortuna, od in superba,
al dolce aere sereno, al fosce et greve;
ponmi a la notte, al dí lungo ed al breve,
a la matura estate od a l'acerba;

ponmi in cielo, od in terra, od in abisso,
in alto poggio, in valle ima et palustre,
libero spirto, od a' suoi membri affisso;

ponmi con fama oscura, o con illustre:
sarò qual fui, vivrò com'io son visso,
continüando il mio sospir trillustre.

(*Rima CXLV*, vv. 1-14)

[Ponme allí donde el sol mata las flores, / o allí donde lo vencen nieve y hielo; / ponme allí donde está su carro leve, / y donde está quien nos lo da, o lo quita; / ponme en humilde suerte, o en soberbia, / en dulce aire, o en sombrío y denso; / ponme en noche, o en día breve y largo, / en la madura edad o en la temprana; / ponme en el cielo, en tierra, o en abismo, / en alta cumbre, o en profundo valle, / aferrado a la carne, o libre el alma; / ponme con fama oscura, o con ilustre: / seré el que fui, y viviré cual siempre, / siguiendo el suspirar de quince años.]

En suma, según observa Mazzotta sobre la concepción amorosa de Petrarca, “love does violence to the mind and forces the lover to reflection; poetry’s obliqueness submits the clarity of the philosophical discourse to the interrogation by the shadows of the imagination” [el amor da violencia a la mente, y obliga al amante a reflexionar; los rodeos de la poesía someten la claridad del discurso filosófico a la interrogación por las sombras de la imaginación]⁵². En el contexto de la virtud, el amor se refleja con una gran variedad de fisonomía, desde la modestia-castidad de la señora, la indiferencia cruel y el rechazo violento ante el deseo sensual, hasta el desengaño de la muerte. Todo estos aspectos virtuosos se dedican a desprender el amor del plano físico-sensible al plano espiritual-razonable, y de la búsqueda de lo bello corpóreo a la búsqueda de lo bueno incorpóreo.

C. Laura, la musa inspiradora

A lo largo de la desaparición de la belleza física (*καλός*) y virtuosa (*ἀγαθός*), el poeta, que tiene un alto fomento del empleo de la imaginación, aprovecha señales alegóricas y simbólicas en el tratamiento del amor, para que éste evolucione de la descripción de la belleza y el elogio de la honestidad femenina, a ser la inspiración significativa de la poesía. He aquí un soneto suyo que visualiza expresivamente tal proceso de cambio:

Al cader d’una pianta che si svelse
come quella che ferro o vento sterpe,
spargento a terra le sue spoglie excelse,
mostrando al sol la sua squalida sterpe,
vidi un’altra ch’Amor objecto scelse,
subiecto in me Calliope et Euterpe;
che ’l cor m’avinse, et proprio albergo felse,
qual per trunco o per muro hedera serpe.
Quel vivo lauro ove solean far nido
li alti pensieri, e i miei sospiri ardenti,
che de’ bei rami mai non mossen fronda,

⁵² Guiseppe Mazzotta, *op. cit.*, p. 57.

al ciel translato, in quel suo albergo fido
lasciò radici, onde con gravi accenti
è anchor chi chiami, et non è chi responda.

(*Rima CCCXVIII*, vv. 1-14)

[Al ver caer un árbol, desgajado / como aquél al que arranca viento o hie-
rro, / esparciendo por tierra sus despojos / y a la luz enseñando sus raíces,
/ otro vi, por Amor hecho en mí objeto, / sujeto por Calíope y Euterpe, /
que se unió al corazón, igual que trepa / la hiedra por el tronco o por el
muro. / Aquel vivo laurel donde anidaban / mis altos pensamientos y sus-
piros, / que en sus ramas jamás movieron hoja, / sus raíces dejó, yéndose
al cielo, / en su albergue leal; y aún con sollozos / hay quien lo llama, y no
quien le responda.]

El poeta expone de modo figurado cómo la dama, que había representado lo bello corpóreo, llegó a ser la musa inspiradora para su elaboración artística: el árbol de Amor (laurel) arrancado sirve como base de las inspiraciones poéticas (Calíope, la musa de la épica; Euterpe, la musa de la lírica)⁵³, las que, como la hiedra trepa por el muro o el tronco, se vinculan con el corazón del poeta. La planta hermosa, pese a perder su vida mortal, deja sus raíces en el interior del poeta, que la canta para siempre. Por un lado, se configura el ascenso del tema de amor, donde el recuerdo espiritual de Laura se convierte en objeto de los versos del poeta, y asimismo pasa del desahogo de las emociones (“Quel vivo lauro ove solean far nido / li alti pensieri, e i miei sospiri ardenti”) a ser el sujeto de las inspiraciones líricas (“subiecto in me Calliope et Euterpe; / che ’l cor m’avinse, et proprio albergo felse”). Por otro, según se muestra con expresiones vivificadoras, como “hedera serpe”, “al ciel traslato” y “lasciò radici”, el poeta trata de conferir una nueva vida a la concepción del amor.

Calcaterra en su estudio introductorio de los *Triumphs* dice: “A creare l’opera d’arte occorre la fantasia, che dia vita e concretezza alle immagini e alle raffigurazioni, con le quali si esprimono il sentimento e il pensiero” [Al crear la obra de arte sucede la fantasía, que da vida y hace concretas las imaginaciones y representaciones, con las cuales se expresan el sentimiento y el pensamiento]⁵⁴. Además, la fantasía

⁵³ Véase la historia sintetizada por Edith Hamilton, en *op. cit.*, p. 49.

⁵⁴ Carlo Calcaterra, introduzione, en Francesco Petrarca, *Trionfi*, introduzione e note di Carlo Calcaterra, Turín, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1927, p. XLI. La traducción es mía.

contribuye a dar el vigor al arte, porque “L’originalità dell’opera d’arte [...] sta nella sua forma espressiva, alla quale l’attività fantastica, nel tempo stesso che le dà vita, dona un particolare carattere, nuovo, inconfondibile con quello di altre opere d’arte” [La originalidad de la obra de arte {...} está en su forma expresiva, cuya actividad fantástica, mientras le da vida, ofrece un carácter particular, nuevo, inconfundible con el de otras obras de arte]⁵⁵. El estudioso italiano muestra las similitudes entre los *Triumphs* de Petrarca y la *Divina commedia* de Dante, y opina que en los versos del primero falta la “fantasia creatrice” [fantasía creativa], y son “scialbi” [insulsos], “grigiastri” [grisáceos], consistentes en “qualche cosa di convenzionale e amanierato” [algo convencional y amanerado]; aún más, ve que en ellos prevalece “la parte sermoneggiante su quella figurativa” [la parte sermoneadora sobre la figurativa]⁵⁶. No obstante, hace comentarios positivos sobre su empleo de la fantasía, que ocupa gran proporción en su cultivo artístico del *Canzoniere*, configurando vivamente las “rappresentazioni estetiche originali e perciò caratteristiche degli stati d’animo del poeta” [representaciones estéticas originales y, por lo tanto, características de los estados anímicos del poeta]⁵⁷.

Esta fantasía, con la que Petrarca elabora su arte, se corresponde con la “manía” poética que Platón supone en su diálogo *Fedro*, con el fin de impugnar la doctrina del sofista Lisias, quien ha opinado que el amor es una relación basada en la unión de beneficios, o bien consiste en una simple satisfacción sensorial. Señalando una creación del más estimado poeta lírico helénico, Estesícoro (hacia 630-550 a.C.), el protagonista Sócrates hace constar que, en comparación con los hombres sin amor, los enamorados gozan de más “manía” (que es la locura o el entusiasmo), pero esta demencia no es un mal, puesto que es “un don que los dioses otorgan” y por el que “nos llegan grandes bienes” (244^a). La “manía” es poseída por las Musas, a través de las cuales se transmiten las inspiraciones poéticas al amante; a saber, que consiste

⁵⁵ *Ibid.*, pp. XLI-XLII.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. XLI-XLIII.

⁵⁷ *Ibid.*, p. XLII.

en una fuerza creativa:

El tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir. Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos. Todas estas cosas y muchas más te puedo contar sobre las bellas obras de los que se han hecho ‘maniáticos’ en manos de los dioses. [...] o sea que tal ‘manía’ nos es dada por los dioses para nuestra mayor fortuna (245^{a-c})⁵⁸.

Petrarca no sólo se dedica a desarrollar la imaginación en la práctica artística, sino que refleja con virtuosismo sus ideas del amor, mientras que elabora el tema. Mazzotta al observar su pensamiento al respecto, insiste en que la mente y las obras de Petrarca giran establemente alrededor de una cuestión primordial y general, la cual no es sólo la teoría pura ni tampoco se sustenta simplemente en lo experimental, sino que debe “be called, with some provisiones, his «philosophy»” [llamarse, con algunas condiciones, su «filosofía»]⁵⁹. En ella, se halla tanto su concepción del amor, como su reflexión sobre el nexo del amor con el conocimiento. Es decir, que la cuestión “radically shapes his poetic-intellectual vision” [radicalmente da forma a su visión poético-intelectual]⁶⁰. Ésta, junto con la fantasía o “manía” poética que hemos señalado más atrás, constituyen precisamente las nociones fundamentales que intentamos explorar en el presente apartado de “Laura, la musa inspiradora”: ¿Qué inspiró a Petrarca la belleza corporal y espiritual de Laura en el mundo de la

⁵⁸ Platón, *Diálogos III...*, cit., pp. 338-339. El mismo pensamiento de la relación entre la elaboración poética y las musas, se encuentra también en su diálogo de la *Apología de Sócrates*, donde el filósofo proclama: “respecto a los poetas me di cuenta, en poco tiempo, de que no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos y los que recitan los oráculos” (Cfr. *Diálogos I...*, cit., p. 156, 22^{b-c}).

Acerca del uso del término “manía”, estoy de acuerdo con la opinión de E. Lledó Íñigo en su tarea de la traducción. Insiste en mantener el significado original del léxico griego “*μανία*”, que “ni la palabra «locura» recoge el sentido fundamental de ese término”. Conforme a su declaración, “En algún caso he preferido traducirlo por «manía», «maniático», pretendiendo conservar la relación etimológica con el griego y recuperar una parte del campo semántico perdido en la palabra castellana. En algún caso (244^a; 244^d), lo he traducido por «demencia»” (Cfr. nota textual, en *Diálogos III...*, cit., p. 339).

⁵⁹ Guiseppe Mazzotta, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 34.

realidad? ¿Cómo el autor, poseído por la “manía” de la creatividad, transformó su amor en imágenes ficticias durante la elaboración del arte? ¿Por qué se empeñaba en hacerlo?

En primer lugar, debemos tener en cuenta que, en sus versos, el amor ha sido encarnado por unos seres hermosos, exóticos y legendarios, que poseen al mismo tiempo sentidos alegóricos: por ejemplo, a la sombra de laurel, “Una candida cerva sopra l’erba / verde m’apparve, con duo corna d’oro” [Sobre la hierba, cándida una cierva / con sus dos cuernos de oro vi mostrarse] (*Rima CXC*, vv. 1-2); y la “pura et candida colomba, / a cui non so s’al mondo mai par visse” [pura y cándida paloma, / que no sé si otra igual ha visto el mundo] (*Rima CLXXXVII*, vv. 5-6), que el propio poeta-amante querría cantar y honrar para siempre; y asimismo, el fénix, de figura gentil y de hermosura insólita, que vuela orgullosa en el cielo supremo. En cuanto al ave fabulosa, se encuentran dos sonetos magistrales que especifican lo singular de la belleza:

Questa fenice de l’aurata pima
al suo bel collo, candido, gentile,
forma senz’arte un sí caro monile,
ch’ogni cor addolcisce, e ’l mio consuma:

forma un diadema natural ch’alluma
l’aere d’intorno; e ’l tacito focile
d’Amor tragge indi un liquido sottile
foco che m’arde a la piú argente bruma.

Purpurea vesta d’un ceruleo lembo
sparso di rose i belli homeri vela:
novo habito, et bellezza unica et sola.

Fama ne l’odorato et ricco gembo
d’arabi monti lei ripone et cela,
che per lo nostro ciel sí altera vola.

(*Rima CLXXXV*, vv. 1-14)

[Este ave fénix de doradas plumas / en su blanco, gentil y hermoso cuello,
/ tan querido collar forma sin arte, / que endulza todo pecho y me consume;
/ forma diadema natural que alumbra / el aire en torno, y la callada
piedra / de Amor extrae un derretido fuego / que me abrasa en la bruma
más helada. / Purpúrea prenda de cerúleo borde / con sus rosas los bellos
hombros vela: / nuevo vestido, y singular belleza. / Es fama que en el seno
perfumado / de los árabes montes vive oculta / la que vuela orgullosa en
nuestro cielo.]

.....

È questo 'l nido in che la mia fenice
mise l'aurate et le purpuree penne,
che sotto le sue ali il mio cor tenne,
et parole et sospiri ancho ne elice?

O del dolce mio mal prima radice,
ov'è il bel viso onde quel hume venne
che vivo et lieto ardendo mi mantenne?

(*Rima CCCXXI*, vv. 1-7)

[¿Es éste el nido en que la fénix mía / echó sus áureas y purpúreas plumas, / y asíó mi corazón bajo sus alas, / y aún le arranca palabras y suspiros? / Oh de mi dulce mal raíz primera, / ¿dónde ese rostro del que luz brotaba, / que alegre y vivo ardiendo me sostuvo?]

Petrarca se sirve del simbolismo erótico-sensual de los animales, encajándoles las características particulares de Laura (con los cabellos dorados, el rostro blanco, el cuello enhiesto, la apariencia fascinadora, pero con la actitud esquivia); de ahí que ponga de relieve tanto su sentimiento profundo del amor, como su inteligencia en la práctica artística. Con los párrafos que siguen, especifico su simbología.

La cierva, o bien el ciervo, es animal que, atendiendo a la lírica convencional, cuenta con un matiz alusivo a la presa tierna, preciosa y difícil de capturar por su agilidad, y siempre desempeña un papel transcendente en la poesía de caza, sobre todo como objeto o víctima del amor. En el episodio lírico de la gran obra épica de Virgilio, cuando la reina de Cartago, Dido, cae en la cuenta de que se ha enamorado del héroe troyano Eneas, se abrasa en su interior, perdido el seso, y corre por toda la ciudad, como si fuera una cierva o corza que huye apresuradamente por los bosques, herida por la flecha mortal del pastor:

Uritur infelix Dido totaque uagatur
urbe furens, qualis coniecta cerua sagitta,
quam procul incautam nemora inter Cresia fixit
pastor agens telis liquitque uolatile ferrum
nescius: illa fuga siluas saltusque peragrat
Dictaeos, haeret lateri letalis harundo.

(*Eneida*, IV, vv. 68-73)⁶¹

⁶¹ Publio Virgilio Marón, *Eneida*, vol. II (Libros IV-VI), texto latino, introducción, traducción y notas de Luis Rivero García, Juan A. Estévez Sola, Miryam Librán Moreno y Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011, pp. 11-12.

[Se abrasa Dido infeliz y recorre sin rumbo toda / la ciudad en su frenesí,
cual cierva con flecha clavada, / a la que, desprevenida, de lejos un pastor
por arboledas de Creta / acertó mientras arreba con dardos sus reses, y dejó
en ella su hierro volador / sin saberlo: aquélla en su huida recorre los bos-
ques y sotos / dicteos, se agarra al costado la caña mortal.]

En un poema alegórico francés (escrito en dialectos del sur de Picardía y de Champaña, presumiblemente en la segunda mitad del siglo XIV), que se tituló *Li dis dou cerf amareus*, el protagonista ciervo, perseguido por los sabuesos del cazador, está presentado por el poeta anónimo como una hembra que cuenta con las virtudes femeninas, mostradas respectivamente en las doce púas de su cornamenta: “Bontés” [Bondad], “Sens” [Sentido, o sea Entendimiento], “Honneurs” [Honor], “Biautés” [Belleza], “Vaillance” [Valor], “Contenance” [Perseverancia], “Noblece” [Nobleza], “Simplice” [Simplicidad], “Maintiens” [Comportamiento], “Boins” [Reputación], “Humilités” [Humildad] y “Carités” [Caridad] (MS fr. 25566, vv. 81-88). Mientras que huye de la caza, refleja las facultades humanas, tales como el Pensamiento, la Memoria y el Deseo⁶². De acuerdo con la observación de Seigneuret, el cazador es el dios del Amor, y los perros consisten en los deseos y las emociones sensuales de la propia presa; y entretanto, la muerte final significa la pérdida de la virginidad⁶³.

Además, conforme al simbolismo clásico-medieval, el cervato de ambos sexos tenía mucho que ver “con la idea, o con el culto, si se prefiere, de la Luz”; así que se le reconocía uno de los atributos de Apolo (o bien en griego, Febo), que era el dios de la luz⁶⁴. Petrarca, de modo implícito, une su amor con el animal que connota la iluminación, con el fin de destacar la parte más impresionante de la belleza física:

⁶² Véanse la observación iconográfica de Michael Camille, “Love Signs”, en *The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire*, Londres, Laurence King, 1998, pp. 101-102; y asimismo los estudios explícitos y la exposición del contenido completo del poema (en dos versiones, que se corresponden con los MS fr. 25566 y MS fr. 378, los manuscritos que se conservan actualmente en la Bibliothèque nationale de France, París), hechos por Marcelle Thiébaux, “An Unpublished Allegory of the Hunt of Love: *Li dis dou cerf amareus*”, en *Studies in Philology*, 62: 4 (July 1965), pp. 531-545

⁶³ Cfr. Jean-Charles Seigneuret, *Dictionary of Literary Thems and Motifs*, tomo I (A-J), Westport (Connecticut, EE.UU.), Greenwood, 1988, p. 642.

⁶⁴ Louis Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, tomo I, trad. Francesc Gutiérrez, 2ª ed., Palma de Mallorca, José J. De Olañeta, 1997, pp. 246-247.

los ojos de la señora. Éstos, según hemos dicho (cfr. *supra*, pp. 179-181 y ss.), son los que obsesionan al poeta, y a la vez constituyen las chispas fascinadoras que encienden el amor en su interior.

Por otro lado, la imagen de los cérvidos se enlaza a menudo directamente con la estrella matutina de Venus, la deidad del amor y de la procreación⁶⁵. Y si mal no recuerdo, en la mitología clásica, esta criatura de los cuernos dorados, igual que la pinta Petrarca, “con duo corna d’oro” [con sus dos cuernos de oro] (*Rima CXC*, v. 2), está consagrada a Artemis, diosa griega identificada por los romanos como Diana, una de las diosas vírgenes, quien se complace especialmente en la caza y las cosas salvajes de la Naturaleza⁶⁶. En su soneto, Petrarca se sirve de “Una candida cerva” [una cierva cándida] (*Ibid.*, v. 1) que tiene “duo corna d’oro” [dos cuernos de oro] (v. 2), para que la figura ficticia de Laura se relacione con lo simbólico del amor de Venus y de otros personajes fabulosos en las letras convencionales, y también con lo connotativo de la castidad de Diana. Según declaran la mayoría de los eruditos, los cuernos de oro se refieren a los cabellos rubios de la dama. No obstante, el motivo se debe a varias representaciones míticas; uno de los obvios ejemplos se halla en el querido ciervo de Cipariso, cuyos “cornua fulgebant auro” [cuernos resplandecían de oro] (Ovidio, *Met.*, X, v. 112)⁶⁷. Aparte de la figura cérvida con dos cuernos dorados, el poeta indica el sitio, “fra due riviere, all’ombra d’un alloro” [debajo de un laurel, entre dos ríos] (*Rima CXC*, v. 3), y revela el tiempo y la hora, “levanto ’l sole a la stagione acerba” [saliendo el sol en la estación florida] (v. 4), exponiendo artística y alusivamente su primer encuentro con el amor: en Aviñón, ubicada entre los ríos

⁶⁵ Véanse las observaciones detalladas de Elga Morales Bouin, con su artículo “La cierva diosa”, en *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981, pp. 137-138; y también sus otros tratados que abordan el mismo tema de ciervo: “El ciervo que enturbia el auga” (pp. 109-116), “El ciervo y la fuente” (pp. 117-126), así como “Ciervos y ánades” (pp. 127-136), en *Ibid.*.

⁶⁶ Cfr. Edith Hamilton, *op. cit.*, pp. 42-43; y también Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 8ª reimpresión, Barcelona, Herder, 2007, p. 286.

⁶⁷ Véase la nota textual de Marco Santagata, en su edición comentada del *Canzoniere*, cit., p. 834. Y con respecto a la leyenda mítica del hermoso ciervo y de la transfiguración de Cipariso, véase Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, tomo II (Libros VI-X), 5ª edición bilingüe, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, pp. 176-178, vv. 106-142.

Sorga y Durenza, donde vivía la dama; y en la estación de primavera, según sitúa él mismo en correspondencia con el día 6 de abril, por la mañana temprano⁶⁸.

El poeta configura la cierva-amada con tanta destreza, que cuando el lector ve la imagen de “una fera m’apparve da man destra, / con fronte humana...” [apareció una fiera a la derecha / de cara humana...] (*Rima CCCXXIII*, vv. 4-5) en el soneto donde se describe la muerte fulminante del amor, identifica espontáneamente la fiera gentil y hermosa con esa “candida cerva [...] / [...] m’apparve, con duo corna d’oro...” [cándida {...} cierva / con sus cuernos de oro vi mostrarse...] (*Rima CXC*, vv. 1-2). Por tanto, la fiera, en consonancia con la cierva, representa artísticamente la figura de Laura, y se forma una coherencia en la expresión emblemática. Esto es, conforme a la doctrina de Aristóteles, la integridad imitativa: “una imitatio unius est, sic et fabulam” [una sola imitación es imitación de un solo objeto, así también la fábula]⁶⁹.

La paloma, caracterizada por sus “suaves plumas, elegante cabeza y brillantes ojos”, representa las virtudes imaginarias de la inocencia, la belleza, la sencillez; y por la dulzura de su arrullo y sus “arrumacos”, o sea, caricias en el ritual de cortejo, la dócil y curiosa ave constituye igualmente una figura emblemática del amor y de la fertilidad. Notable es que en las sociedades antiguas, las grandes diosas madres, como la babilónica Ishtar, la fenicia Atargatis y la griega Afrodita, se identificaron con la forma de la paloma; aún más, la diosa romana del amor “acompañaba al que traía la quieta muerte como Venus colomba, Venus la Paloma, cuyas catacumbas y sepulcros eran *columbaria*, o «palomares»”⁷⁰. Por lo demás, en la tradición bíblica, la paloma tímida representa a la amada de caracter casto y querido: “Columba mea in foranibus petrae, in caverna maceriae, ostende mihi faciem tuam, sonet vox

⁶⁸ Con respecto a su reflejo directo de la fecha y hora del encuentro amatorio, véanse su *Rima CCXI* y su “Memorabilia quaedam de Laura”, conocida popularmente como “Nota de Laura”, un autógrafo inserto en las guardas del manuscrito *Codex Virgilianus* (h. 1340), éste que se conserva actualmente en la Biblioteca Ambrosiana de Milán.

⁶⁹ Aristóteles, *ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ...*, cit., VIII, 1451^a31-32, p. 157.

⁷⁰ Texto resumido del estudio acerca de “Paloma”, en Ami Ronnberg (jefa de redacción) y Kathleen Martin (editora), *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*, trad. Isabel Saval Pou, Pablo Ripollés Arenas y Julia Gara Lecuona Allende, Madrid, Taschen, 2011, p. 244.

tua in auribus meis: vox enim tua dulcis, et facies tua decora” [Paloma mía, en los agujeros de la peña, en la concavidad de la albarrada, muéstrame tu rostro, suene tu voz en mis orejas: porque tu voz es dulce, y tu rostro hermoso] (*Cant.*, II, 14)⁷¹. En su *Rima CLXXXVII*, Petrarca se vale del mismo modo del préstamo conceptual de lo simbólico que cultiva con la cierva en su *Rima CXC*, y expone figurativamente su recuerdo del amor: “Ma questa pura et candida colomba, / a cui non so s’al mondo mai par visse” [Mas en cambio a esta cándida paloma, / que no sé si otra igual ha visto el mundo] (vv. 5-6).

La fénix, un ave fabulosa y divina, de plumaje dorado o multicolor, tiene gran importancia en la simbología, que ha sido difundida popularmente por sus relatos míticos con respecto a la resurrección e inmortalidad, desde la Antigüedad clásica hasta la época finimedioeval-renacentista, pasando por el tiempo de los padres de la Iglesia⁷². En su *Rima CLXXXV*, Petrarca comienza la descripción de su propia ave ficticia de acuerdo con la figura típica legendaria: “Questa fenice de l’aurata piuma” [Este ave fénix de doradas plumas] (v. 1). Acto seguido, le cubre de características particulares de la dama: con el cuello blanco, gentil y hermoso, y con el pelo rubio y resplandeciente, enciende el fuego apasionado en el interior del poeta (cfr. *Ibid.*, vv. 2-8). Y en los versos que continúan, le adorna con “Purpurea vesta d’un ceruleo lembo / sparso di rose i belli homeri vela” [Purpúrea prenda de ceruleo borde / con sus rosas los bellos hombros vela] (vv. 9-10). Así, se conforma la identidad mítica y singular de su amor, Laura, la cual surge igualmente en otras creaciones artísticas: “la mia fenice / mise l’aurate et le purpuree penne” [la fénix mía / echó sus áureas y purpúreas plumas] (*Rima CCCXXI*, vv. 1-2) y “Una strania fenice, ambedue l’ale / di porpora vestita, e ’l capo d’oro” [una extraña fénix con las alas / de púrpura y dorada la cabeza] (*Rima CCCXXIII*, vv. 49-50). Aunque en una observación histórico-

⁷¹ *La Biblia Vulgata latina*, tomo VIII (Del Antiguo Testamento. Los Proverbios, el Eclesiastés, el Cantar de los Cantares, la Sabiduría y el Eclesiástico), traducida y anotada por Phelipe Scio de San Miguel, 3ª ed., Madrid, La Hija de Ibarra, 1808, pp. 199-200.

⁷² Cfr. Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos (con más de 600 ilustraciones)*, trad. Juan Godo Costa, Barcelona, Paidós Ibérica, 1993, p. 192.

poética⁷³, Jones supone que lo que Petrarca describe en su *Rima CLXXXV* debería de ser la indumentaria de Laura en una fiesta donde se celebró la entronización de Clemente VI en 1342, Santagata insiste en que detrás de las expresiones aparentes existe un sentido connotativo aún más profundo, que es la cuestión de la muerte e inmortalidad de Laura⁷⁴. El soneto se coloca inmediatamente después de una pieza que se refiere a la enfermedad de la dama: “Natura tèn costei d’un sí gentile / laccio, che nullo sforzo è che sostegna” [Natura la sostiene con un lazo / tan frágil que un esfuerzo no soporta] (*Rima CLXXXIV*, vv. 5-6). Con tal disposición, el poeta intenta hacer al lector que lance la hipótesis de que “la scelta del simbolo prefigurasse già [...] il funereo destino della donna” [la selección del símbolo ya prefigurase {...} el destino fúnebre de la dama]⁷⁵ y, al mismo tiempo, presagiase su resurrección en el porvenir cercano, como suele ocurrir en el ave legendaria.

Aparte de elaborar las piezas con el máximo aprovechamiento de lo simbólico de las figuras imaginarias, otro aspecto que se puede tener en cuenta de la creación artística de Petrarca es la sinécdoque. A saber, una técnica retórica que consiste en adoptar una palabra en lugar de otra, extendiendo o restringiendo su significado al tomar, en nuestro caso, la parte por el todo. El poeta demuestra gran habilidad en elegir los objetos significativos como esencia del complejo de ideas amorosas, con el fin de que no sólo queden destacados los sentimientos profundos, sino que el artificio poético impresione más al lector. En las rimas, el referente del que el poeta se vale con frecuencia es la visión de la dama: los ojos. Según hemos señalado (cfr. *supra*, p. 180), los ojos desempeñan uno de los roles más relevantes, con respecto al resto de los órganos del cuerpo humano, igual que el sol funciona en el cielo. Asimismo, son las ventanas del alma, que los sentimientos interiores traspasan para llegar al

⁷³ Véase el estudio explícito de Frederic J. Jones, “The Dating of Sonnets 190 and 185 in Petrarch’s *Canzoniere* and Their Possible Implications for the Identity of Laura”, en *Romance Studies*, 7 (Winter 1985-1986), pp. 12-23.

⁷⁴ Véanse la introducción textual y la anotación a la *Rima CLXXXV* petrarquesca, hechas por Marco Santagata en su edición comentada del *Conzoniere*, cit., pp. 814-816.

⁷⁵ Tomado directamente de la introducción de Marco Santagata, *Ibid.*, p. 814. Fuente original: Francesco Zambon, “Sulla fenice del Petrarca”, en *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, tomo I (Dal Medioevo al Petrarca), Florencia, Olschki, 1983, p. 422. Y la traducción del texto citado es mía.

mundo exterior⁷⁶. El poeta los presenta independientes de la hermosura corporal, y les confiere un sentido amoroso. En su *Rima CLIII*, trata de reflexionar sobre el significado auténtico del sol en su fuero interno: “ria fortuna pò ben venir meno, / s’ai segni del mio sol l’aere conosco” [la adversa fortuna quizás ceda, / si en signos de mi sol conozco el aire] (vv. 13-14). Y en el soneto que sigue, manifiesta de modo alusivo que los ojos de belleza incomparable de la señora, igual que el sol, irradian sus luces tan brillantes que todos los astros celestes empalidecen:

Le stelle, il cielo et gli elementi a prova
tutte lor arti et ogni extrema cura
poser nel vivo lume, in cui Natura
si specchia, e ’l sol ch’altrove par non trova.

(*Rima CLIV*, vv. 1-4)

[Estrellas, cielo y tierra han puesto a prueba / todo su arte y cuidado en la luz viva / en la cual se refleja así Natura / y el sol que par no encuentra en otra parte.]

Estos versos se corresponden con la *Rima CCLIV*, donde Dios convierte a Laura en el centro del mundo etéreo, el sol, mientras que transforma al resto de las mujeres hermosas y castas en estrellas normales (cfr. vv. 5-9). Aún, en su *Rima CCXXX*, el poeta declara escuetamente la coherencia entre el sol y Laura: “I’ piansi, or canto, ché ’l celeste lume / quel vivo sole alli occhi mei non cela” [Lloré, ahora canto, pues su luz celeste / a mis ojos no oculta aquel sol vivo] (vv. 1-2). El amor consiste en el sol interior del poeta, y también en la luz del mundo de los ciegos: “ch’è sola un sol, non pur a li occhi mei, / ma al mondo cieco, che virtù non cura” [que es sola una sol, y no sólo a mis ojos, / sino a aquellos del mundo ciego y necio] (*Rima CCXLVIII*, vv. 3-4). El sol no sólo ilumina sus ojos, sino que le confiere la vida. A su entender, el poeta debe toda su vida al sol interior: “Quel sol, che solo agli occhi mei resplende,

⁷⁶ Una doctrina platónica que se muestra por medio de la conversación entre Sócrates y Glaucón, en la *República*, VI, 508^b. Y por el enlace íntimo entre los ojos y el sol, se deduce la concepción del Bien: “lo que en el ámbito inteligible es el Bien respecto de la inteligencia y de lo que se entiende, esto es el sol en el ámbito visible respecto de la vista y de lo que se ve” (Ibid., 508^c). Cfr. Platón, *Diálogo IV*..., cit., pp. 336-337.

/ coi vaghi raggi anchor indi mi scalda” [Aquel sol, que a mis ojos sólo brilla, / con sus rayos me sigue calentando] (*Rima CLXXV*, vv. 9-10). Sin el sol, con los ojos no ve nada; con el alma, no puede pensar; y con los oídos, no sabe distinguir ninguna palabra. A saber, pierde la paz de los sentidos⁷⁷:

... ’l mondo remaner senza ’l suo sole,
né li occhi miei, che luce altra non ànno;
né l’alma che pensar d’altro non vòle,
né l’orecchie, ch’udir altro non sanno,
senza l’oneste sue dolci parole.

(*Rima CCXLVI*, vv. 10-14)

[...sin su sol permanecer el mundo, / con estos ojos que otra luz no tienen; /
ni el alma que no piensa en otra cosa, / ni los oídos que escuchar no saben /
aquello que no sean sus palabras.]

Raro un silentio, un solitario horrore
d’ombrosa selva mai tanto mi piacque:
se non che dal mio sol troppo si perde.

(*Rima CLXXVI*, vv. 12-14)

[Rara vez un silencio, un solitario / horror de selva me ha gustado tanto, /
si tanto de mi sol no se perdiese.]

Otro aspecto que el lector debe de tener en cuenta en las creaciones de Petrarca, son los juegos de palabras, los cuales consisten en la alteración onomástica de Laura, y también en la conexión significativa de su nombre con la vivencia amorosa que el propio poeta cultiva en sus piezas. Por la similitud fonética, el nombre de la señora está sustituido por “l’aura”, “l’aurora” y “lauro”. En la *Rima CCXXXIX*, por ejemplo, Laura (vv. 8 y 23) alterna de vez en cuando con “l’aura” (vv. 1, 16, 27, 36 y 37), en la ambientación pastoril de las flores, frondas e hierba, así que la esquivéz de la dama ante los galanteos del amante está sustituida por la imagen donde “col bue zoppo andrem cacciando l’aura” [con buey cojo daremos caza al aura] (v. 36). Con la expresión poética, el amor se convierte de la belleza físico-concreta, Laura,

⁷⁷ En las siguientes *Rimas*, el poeta también trata el sol como su objeto del amor: *CLXXXVI* (v. 2); *CXCIV* (v. 8); *CCVIII* (v. 9); *CCXVIII* (vv. 4 y 14); *CCXLIX* (vv. 9-14); *CCXX* (vv. 12-14); *CCXXXIII* (vv. 12-14); *CCXXV* (vv. 1-4); *CCXXVI* (vv. 3-4); *CCXXXI* (vv. 5-8); *CCXXXIII* (vv. 9-10).

en la figura connotativo-incorpórea, “l’aura”⁷⁸. Asimismo, el amante, en compañía del ritmo, canción y paisajes de la Naturaleza, parece transformarse en Orfeo, gran poeta-músico fabuloso, que podía conmover y encantar a todos los seres mortales, inmortales y sobrenaturales con sus cantos melódicos:

A l’ultimo bisogno, o misera alma,
accampa ogni tuo ingegno, ogni tua forza,
mentre fra noi di vita alberga l’aura.
Nulla al mondo è che non possano i versi:
et li aspidi incantar sanno in lor note,
nonché ’l gielo adornar di novi fiori.

(*Ibid.*, vv. 25-30)

[Para el final esfuerzo, oh infeliz alma, / acampa todo ingenio y toda fuerza / mientras tengamos de la vida el aura. / Nada existe imposible con los versos: / que a las serpientes encantan con sus notas, / como adornan al hielo con las flores.]

Además, en la misma pieza, lo que podemos tener en cuenta del juego de palabras es “l’aurora”. Este término no sólo marca la presencia de la señora, que se presenta frecuentemente con la figura del rayo solar; sino que, desde el punto de vista de la vivencia del poeta, insinúa el momento del primer encuentro del amor:

Là ver’ l’aurora, che cì dolce l’aura
al tempo novo suol muovere i fiori,
et li augelletti incominciar lor versi,
sí dolcemente i pensier’ dentro a l’alma
mover mi sento a chi li à tutti in forza,
che ritornar convenni a le mie note.

(*Ibid.*, vv. 1-6)

[Hacia la aurora, donde dulce el aura / en la nueva estación mueve las flores, / y comienzan los pájaros sus versos, / tan dulces las ideas en el alma / se van a quien las tiene por la fuerza / que regresar conviéndeme a mis notas.]

Por esta razón, el alba se convierte en la hora preferida del poeta, en contraste con la noche, que deleita a la mayoría de los amantes. La aurora, de tal manera, se armoniza con la imagen del sol: el aurora > la luz > el sol > Laura. A la primera hora

⁷⁸ Esta expresión se halla igualmente en otras *Rimas*, sobre todo en el verso *incipit*: CXXXIII (v. 14); CXCV (v. 1); CXCVI (v. 1); CXCVII (v. 1); CXCVIII (v. 1); CCXXVII (v. 1); CCXLVI (v. 1); CCLXXVIII (v. 4); CCLXXIX (v. 2); CCLXXXVI (v. 1); CCCXXVII (v. 1); CCCLVI (v. 1).

del día, cuando el alba va precedida de la luz del sol, la tierra se prepara para calentarse, al igual que las ramas se dispone a brotar en el árbol (el laurel), tal como el poeta empieza a sentir el amor en su profundidad:

La sera desiare, odiar l'aurora
soglion questi tranquilli et lieti amanti;
a me doppia la sera et diglia et pianti,
la matina è per piú felice hora:

ché spesso in un momento apron allora
l'un sole et l'altro quasi duo levanti,
di beltate et di lume sí sembianti,
ch'anco il ciel de la terra s'innamora;

come già fece allor che' primi rami
verdeggiâr, che nel cor radice m'anno,
per cui sempre altrui piú che me stesso ami.

(*Rima CCLV*, vv. 1-11)

[La noche desear, odiar la aurora / los tranquilos amantes acostumbran; / mas la noche me dobla el llanto y duelo, / y más feliz encuentro la mañana; / que suelen al momento abrir entonces / un sol y el otro casi dos levantes, / de belleza y de luz tan parecidos / que el cielo de la tierra se enamora; / igual que hiciera ya, cuando brotaban / las ramas, que en mi pecho enraizaron, / por lo cual más que a mí siempre amé a otro.]

La aurora no se corresponde absolutamente con el sol-amor, sino que consiste en la mensajera de su aparición. Entiéndase por ello, que es el indicio significativo que informa la presencia y memoria del amor, como se refleja en la *Rima CCXIX*: “Cosí mi sveglio a salutar l'aurora...” [Así despierto a saludar a la aurora...] (vv. 9-10). En otra pieza artística, con el préstamo de la historia mítica que sucedió entre Aurora y Titono, el poeta visualiza el papel que desempeña esta figura en su poesía:

Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora
co la fronte di rose et co' crin' d'oro,
Amor m'assale, ond'io mi discoloro,
et dico sospirando: Ivi è Laura ora.

O felice Titone, tu sai ben l'ora
da ricovrare il tuo caro tesoro:
ma io che debbo far del dolce alloro?
che se 'l vo' riveder, conven ch'io mora.

(*Rima CCXCI*, vv. 1-8)

[Cuando bajar del cielo veo la aurora / con la frente de rosas y oro el pelo, / Amor me asalta, y pálido me vuelvo, / y digo suspirando: «Allí está Laura»./ Oh Titono feliz, bien la hora sabes / en la cual recuperas tu tesoro, / mas el dulce laurel cómo encontrarlo, / pues si lo quiero ver, he de morirme.]

Aparte de “l’aura” y “l’aurora”, es aún más conocida la homologación entre el “lauro” y Laura. En la *Rima CCXI*, a medida que está recordando la experiencia de ser atraído a las ramas del laurel, reflejando el interior que se mete en el “laberinto” del amor, el poeta muestra a propósito la fecha y la hora precisas de su primer encuentro con la dama: “Mille trecento ventisette, a punto / su l’ora prima, il dí sesto d’aprile” [En mil trescientos veintisiete, el día / sexto de Abril, en la primera hora] (vv. 12-13). Además, en la *Rima CCLV* (cfr. *supra*, p. 231, vv. 5-9), al combinar el sol terreno que se levanta, el poeta proyecta la imagen de las ramas enraizadas en el pecho, aludiendo al desarrollo del amor en su interior. Y en la *Rima CCXXVIII*, de forma personificada y con señales alegóricas, Petrarca describe el proceso en el que el dios del Amor partió su pecho para plantar allí el verde laurel, como si fuera una leyenda clásica de metamorfosis, o bien una anécdota medieval de fantasía:

Amor co la man dextra il lato manco
m’aperse, et piantòvi entro in mezzo ’l core
un lauro verde, sí che di colore
ogni smeraldo avria ben vinto et stanto.

Vomer di pena, con sospir’ del fianco,
e’l piover giú dalli occhi un dolce humore
l’addornâr sí, ch’al ciel n’andò l’odore,
qual non so già se d’altre frondi unquanco.

Fama, Honor et Vertute et Leggiadria,
casta bellezza in habito celeste
son le radici de la nobil pianta.

Tal la mi trovo al petto, ove ch’i’ sia,
felice incarco; et con preghiere honeste
l’adoro e ’nchino come cosa santa.

(vv. 1-14)

[Amor con la derecha me abrió el lado / izquierdo, donde allí plantó en el pecho / un tan verde laurel que a la esmeralda / en el color hubiérale vencido. / Con arado de pluma, y con suspiros, / y con la dulce lluvia de los ojos / floreció de tal modo, que hasta al cielo / llegó su olor cual nunca de otras frondas. / Fama, Honor, y Virtud, y Cortesía, / casta belleza en hábito celeste / son las raíces de la planta noble. / Tal en mi pecho, donde esté, la

encuentro, / carga feliz; y con plegarias castas / ruego y la adoro como a cosa santa.]

Las virtudes de la mujer, “Fama, Honor et Vertute et Leggiadria”, son reconocidas por la naturaleza singular de la noble planta, y se establece así un vínculo estrecho de imágenes entre Laura y el brote interior. Además, merece la pena señalarse que el árbol llega a ser frondoso y difunde una fragancia incomparable, bajo el arado de las tintas de pluma, así como los suspiros y las lágrimas del poeta (cfr. *Ibid.*, vv. 5-6). A saber, que gracias a la práctica artística del autor, que combina la creatividad literaria con el sentimiento profundo, el amor se desarrolla más y más fuerte en sí mismo, y al final se hace inseparable del propio autor, tal y como Agustín proclama en el *Secretum*, con respecto a la poesía de Francesco: “ex eoque tempore sine lauri mentione vix ullum tibi carmen effluxit, non aliter quam si vel Penei gurgitis accola vel Cirrei verticis sacerdos existeres” [desde ese preciso momento, apenas te ha salido ningún poema en que no mencionaras el laurel, como si fueras un habitante de las riberas del Peneo o bien un sacerdote de la cumbre de Cirra]⁷⁹. De tal modo, la figura del poeta se corresponde con la de Apolo, que es la causa particular del crecimiento del laurel y el adorador devoto de éste y, al mismo tiempo, se identifica con el propio árbol:

Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra
sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus
complexusque suis ramos ut membra lacertis
oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.
Cui deus ‘at quoniam coniunx mea non potes esse,
arbor eris certe’ dixit ‘mea. Semper habebunt
te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae...’

(*Metamorfosis*, I, vv. 553-339)⁸⁰

[Aún así sigue Febo amándola, y apoyando su mano en el tronco percibe cómo tiembla aún su pecho por debajo de la corteza reciente; y estrechando en sus brazos las ramas, como si aun fueran miembros, besa la madera; pero la madera huye de sus besos. Y el dios le habla así: “Está bien, puesto

⁷⁹ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 328 y 329.

⁸⁰ Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, tomo I (Libros I-V), edición bilingüe, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, 5ª ed., 1ª reimpresión, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002, pp. 29-30.

que ya no puedes ser mi esposa, al menos serás mi árbol; siempre te tendrán mi cabellera, mi cítara, mi aljaba...”]

Esto es, un intento de crear las leyendas biográficas personales. De aquí, se deriva otra cuestión, que es la relación entre el amor y la elaboración poética.

El laurel, por un lado, representa el amor del poeta, Laura; por otro, conforme a la cultura tradicional, simboliza el triunfo. La aspiración del poeta por él, no sólo consiste en la simple razón emocional, según se refleja literalmente en sus versos, sino que, tratándola desde un punto de vista más íntimo de su carrera poética, se basa en la consideración de la búsqueda de la fama. Como el propio poeta declara en el *incipit* de su *Rima CCLXIII*:

Arbor victoriosa trüumphale,
honor d'imperadori et di poeti,
quanti m'ài fatto dí doghiosi et lieti
in questa breve mia vita mortale!

(vv. 1-4)

[¡Árbol triunfal y planta victoriosa, / honor de emperadores y poetas, / cuántos días por ti fueron alegres / y tristes en mi breve y frágil vida!]

A pesar de que, por medio de unos escritos, proclama que no trata el tema del amor con el fin de ganar fama, sino de desahogarse emocionalmente, entre líneas, sin embargo, se deja ver a menudo su empeño en la creación artística, así como su deseo de la fama. En la *Rima CCXCIII*, trata de aclarar que sus versos, en lugar de servir como buen medio para alcanzar la celebridad, son dedicados a “di sfogare il doloroso core / in qualche modo” [que el pecho doloroso se expresara / de cualquier forma] (vv. 10-11):

Pianger cercai, non già del pianto honore:
or vorrei ben piacer; ma quella altera [donna]
tacito stanco dopo sé mi chiama.

(vv. 12-14)

[Buesqué llorar, y no adquirir honores; / gustar quisiera ahora, mas cansado / y en silencio tras sí me llama aquella {señora}.]

Igualmente, en su epistolario, descubrimos una carta dirigida a Giacomo Colonna, el obispo de Lombez, que reacciona contra su amigo, quien opina acerca de la inverosimilitud del amor hacia Laura; y asimismo, rebate la burla de que centenares de obras muestren su intento de ganar fama. Petrarca insiste en que todos los sentimientos expresados en su poesía son auténticos, y todos los sufrimientos del amor que ha experimentado a lo largo de su vida nunca son imaginarios, ni ficticios, sino que se palpan en carne viva en toda su profundidad:

Nada es más dúctil y flexible que las burlas: te siguen a donde quieras llevarlas. ¿Qué dices ahora? Que inventé el hermoso nombre de Laura para poder hablar de ella y para que por ella muchos hablaran de mí; y que, en realidad, Laura nada es en mi ánimo, sino quizá el lauro poético al que aspiro, según atestigua mi estudio prolongado e infatigable; y que, por el contrario, acerca de la verdadera Laura, cuya belleza parece cautivarme, todo es un producto de mi arte, los poemas son fingidos y simulados los suspiros. Sólo en este punto desearía que fueran ciertas tus burlas. ¡Ojalá fuera fingimiento y no locura! Pero, créeme, nadie finge durante mucho tiempo sin un gran esfuerzo; y esforzarse de balde para parecer demente, es la peor demencia. Añade que, estando sanos, podemos imitar los gestos de un enfermo, pero no podemos simular una verdadera palidez. Tú conoces mi palidez y mis sufrimientos; por eso precisamente me temo que hagas escarnio de mi enfermedad con ese tu socrático donaire que llaman ironía, en el cual ni el propio Sócrates te superaría. Pero, espera: esta llaga se resolverá con el tiempo y se cumplirá en mí aquellas palabras de Cicerón: «El tiempo hiere, el tiempo cura», y quizá contra esta Laura fingida, como tú la llamas, me ayudará aquel Agustín también fingido. En verdad, con la lectura asidua de obras profundas y su meditación, antes de envejecer, seré ya viejo⁸¹.

Pero ¿existió realmente la dama Laura? Es una cuestión polémica. Si el lector trata el problema basándose en las piezas hechas deliberadamente por el poeta, tal vez crea en sus confesiones, y suponga la existencia en el mundo real. En una carta métrica dirigida al mismo amigo (que, a juzgar por el contexto poético, debería de elaborarse en 1338), el poeta reflexiona sobre su vida desde que conoció a la dama, y habla de los graves impactos que el amor le ha causado, y de los tormentos que le ha acarreado durante los diez años que lleva enamorado:

⁸¹ Francesco Petrarca, *Rerum familiarium libri*, II, 9 (“Respuesta a una epístola burlesca de Giacomo Colonna, obispo de Lombez”), en *Obras I. Prosa*, cit., p. 252.

Est michi post animi mulier clarissima tergum
 et virtute suis et sanguine nota vetusto,
 carminibusque ornata meis auditaque longe.
 Sed redit in frontem et variis terroribus implet
 insultans, nec adhuc solio cessura videtur.
 Artibus hec nullis, sed simplicitate placendi
 ceperat olim animum et rare dulcedine forme.
 Iam duo lustra gravem fessa cervice catenam
 pertuleram, indignans tantem in mea colla tot anniis
 femineo licuisse iugo...

(*Epystole*, I, 6, vv. 37-46)⁸²

[Hubo en mi pasado una mujer, de muchas y claras virtudes, y conocida por su ilustre linaje, que mis poesías cantaron e hicieron famosa por doquier. Pero ahora ella vuelve ante mis ojos y me llena de terror, casi asaltándome, y no parece querer abandonarme. No con artes, sino con la sencillez de sus gestos y las dotes de una rara belleza se había apoderado de mi alma. Durante dos lustros llevé la pesada cadena al cuello, indignado por verme obligado a curvarme tantos años bajo el yugo que una mujer me había impuesto.]

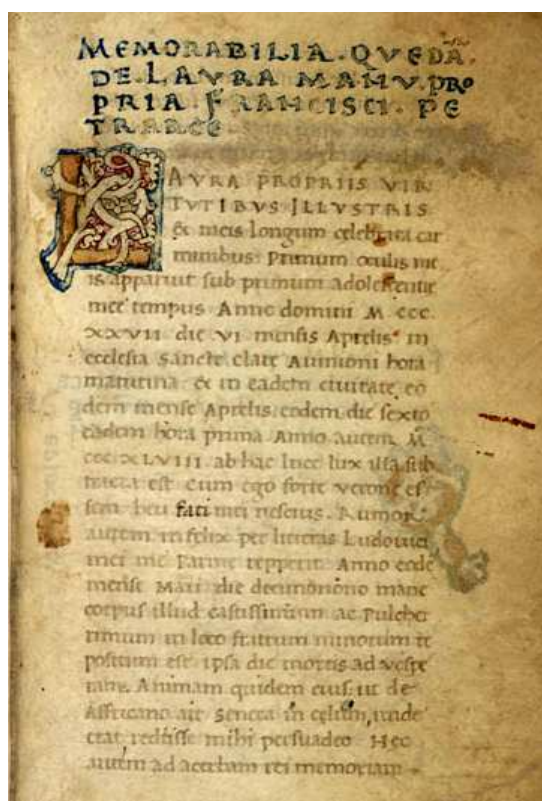


Fig. 22.

Duplicado del autógrafo de Petrarca, *Memorabilia quaedam de Laura*, manuscrito en vitela (¿Florenia?, hacia 1460), Fol. 1 recto, Mss Bd. Petrarch P P49 R513. conservado actualmente en la Biblioteca de Cornell University⁸³.

⁸² Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 452 y 453.

⁸³ Fuente de la imagen: http://www.library.upenn.edu/exhibits/rbm/petrarch/petrarch_15-01.html ("Petrarch in Manuscript", *Penn Libraries Events and Exhibitions*, The University of Pennsylvania) [fecha de consulta: 26/12/2011].

Por lo demás, en la guarda del *Codex Virgilianus* (este que se elaboró hacia 1326, y se conserva actualmente en la Biblioteca Ambrosiana de Milán), Petrarca agregó el texto de “Memorabilia quaedam de Laura” [Unos recuerdos de Laura], conocido popularmente con el epígrafe de “Nota de Laura” (*supra*, Fig. 22). En el autógrafo, el poeta no sólo indica las fecha, hora y localidad de su encuentro con la dama, así como las de su muerte, sino que refleja sus sentimientos desgarrados por causa de recibir la mala noticia que le dio su amigo Ludwig van Kempfen:

Laura, propriis virtutibus illustris, et meis longum celebrata carminibus, primum oculis meis apparuit sub primum adolescentiae meae tempus, anno Domini 1327· die 6· mensis Aprilis in Ecclesia Sanctae Clarae Avinionensi hora matutina. Et in eadem civitate, eodem mense Aprilis, eodem die 6· eadem hora prima, anno autem Domini 1348· ab hac luce lux illa subtracta est; cum ego forte Veronae essem, heu fati mei nescius! Rumor autem infelix per literas Ludovici mei me Parmae reperit anno eodem, mense Maii, die 19· mane⁸⁴.

[Laura, ilustre por sus propias virtudes y largamente celebrada por mis canciones, apareció por primera vez ante mis ojos en el primer momento de mi juventud, el año 1327 de nuestro Señor, el día 6 de abril, en la Iglesia de Santa Clara de Aviñón, por la mañana. Y en la misma ciudad, el mismo mes de abril, el mismo día 6, a la misma hora temprana, en el año 1348 de nuestro Señor, su luz fue separada de la de este mundo; mientras que yo, por suerte en Verona, ¡ay! estaba ignorante de mi destino. Pero la desafortunada noticia me llegó por la carta de mi amigo Ludovico desde Parma, el día 19 de mayo del mismo año, por la mañana.]

En el siglo XVI, probablemente al influjo del retrato *Laure de Noves* (cfr. Fig. 23), que según creen, había sido hecho por un anónimo en el siglo XV, el poeta-erudito francés Maurice Scève identificó a la amante de Petrarca con Laure de Sade (1310-1348), una lejana antecesora del notorio marqués⁸⁵. Por añadidura, en dos piezas

⁸⁴ Tomado directamente de la “Vita del Petrarca”, de Lodovico Beccatelli, en *Le rime del Petrarca / brevemente esposte per Lodovico Castelvetro*, edizione corretta, illustrata, ed accresciuta, siccome dalla seguente prefazione apparisce, tomo primo, Venecia, Antonio Zatta, 1756, p. XIX. La siguiente traducción del texto citado es mía.

La edición original de este *corpus* con el mismo estudio biográfico del poeta había sido publicada en el siglo XVI, a instancias de Pietro de Sedabonis, en Basilea, en el año 1582. Y esta observación de la vida de Petrarca ejercía cierta influencia transcendente en la lectura de su creación artística, puesto que siempre iba precedida del *corpus* en muchas ediciones de su obra poética, a partir del siglo XVII hasta el siglo XIX.

⁸⁵ Véanse los análisis detallados de Nicholas Mann en torno a “La vida poética”, en su introducción a Francesco Petrarca, *Cancionero I*, cit., pp. 68-49.

líricas, donde Petrarca elogia al pintor y amigo de Siena, Simone Martini (h. 1284-1344), que trabajaba en los palacios del Papa en Avigón, y realizó para el poeta las miniaturas del frontispicio en dicho *Codex*, se declara que fue un gran maestro que “fu in paradiso” [subió al paraíso] (*Rima LXXVII*, v. 5), “ivi la vide, et la ritrasse in carte / per far fede qua giú del suo bel viso” [allí la vio, y la dibujó en papeles / para dar aquí fe del bello rostro] (*Ibid.*, vv. 7-8), de modo que con su pincel configura la silueta divina y perfecta de la señora, en nombre del poeta (cfr. *Rima LXXVIII*, vv. 1-8). Desafortunadamente, a lo largo de la pérdida de las obras del pintor durante su estancia en la corte Papal, incluido el retrato del amor de Petrarca, la identidad verdadera de Laura se convirtió en un misterio para la historia de las letras.



Fig. 23. Anónimo, Laure de Noves o Laure de Sade, pintado hacia el siglo XV, conservado ahora en la Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia. A la esposa del conde Hugues de Sade, se le atribuye convencionalmente el amor de Petrarca, Laura, que protagoniza su *Canzoniere* y otras piezas métricas⁸⁶.

En los textos señalados, aparentemente se refleja la existencia de Laura. Pero, al abordar la cuestión en la perspectiva del proceso de la publicación y recopilación, el lector puede advertir unos puntos dudosos. Con respecto al epistolario, la carta

⁸⁶ Fuente de la imagen: <http://www.encyclopedie-universelle.com/petrarque.html> (“Pétrarque. Éléments de biographie”, *Encyclopédie de la Langue Française*) [fecha de consulta: 27/12/2011].

métrica dirigida a Giacomo Colonna debería de confeccionarse aproximadamente en 1338. Sin embargo, a partir de 1350, el poeta decidió recopilar y ordenar las 66 cartas métricas que había iniciado a confeccionar desde los años 30, y tuvo la idea de sacarlas a luz, divididas en tres libros, con la dedicatoria a Barbato da Sulmona. El poeta no expidió su carta proemial al personaje importante hasta 1357, y tardó en total catorce años para llevar a cabo esta tarea de reorganización y publicación. Al final, en 1364, realizó la primera edición de los poemas epistolares, con el título *Epystole*. Durante aquel período de tiempo, el propio poeta “siguió introduciendo correcciones” a sus obras, hasta el último momento de presentarlas oficialmente⁸⁷. Después de tantos retoques y modificaciones deliberadas en los textos, ¿acaso son absolutamente iguales lo que se presenta ante los ojos del lector, y lo que Petrarca escribió inicialmente al obispo de Lombez? ¿Se remitió verdaderamente esta carta al amigo? ¿O, en realidad, el autor quería transmitir algún mensaje al lector, bajo el camuflaje del estilo epistolar? Por lo demás, en cuanto al documento autógrafo, detrás del título, “Memorabilia quaedam de Laura” [Unos recuerdos de Laura], el poeta inserta unas palabras para mostrar la autoría de esta “Nota de Laura” en su propio manuscrito: “manu propria Francisci Petrarca scripta [escrita por la mano propia de Francesco Petrarca]”⁸⁸. ¿Este hecho refleja cualquier intento implícito? Echando un vistazo al proceso de su composición, estructuración y publicación de las piezas del *Canzoniere*, tal vez encontremos unas respuestas apropiadas a estas dudas. Según afirma Mann en su introducción al gran *corpus* poético de Petrarca, con una visión perspicaz:

Una de las características peculiares de la creatividad de Petrarca consiste en que invita al estudio tanto del proceso como del resultado final; y ello no se debe meramente a que la producción literaria, por muy sobresaliente que sea, esté a menudo sin acabar, o a que, en caso de estarlo, tenga un significado profundamente escurridizo y polivalente, sino también a que Petrarca ha tenido la amabilidad de legarnos el material preciso pa-

⁸⁷ Véase el estudio introductorio a las *Epístolas métricas* de Rossend Arqués Corominas, en su edición bilingüe de *Mi secreto...*, cit., p. 449.

⁸⁸ Citado de la “Vita del Petrarca” de Lodovico Beccatelli, inserta en *Le rime del Petrarca...*, edición de Lodovico Castelvetro, cit., p. XIX. La traducción es mía.

ra dicho estudio: esbozos autobiográficos y manuscritos, notas al margen, raspaduras y correcciones. [...] Para lo que nos proponemos ahora, baste saber que dicho proceso tuvo lugar: que en cierto sentido la obra como conjunto nunca estuvo acabada, sino en un estado de continuos cambios (en el momento de su muerte, Petrarca estaba todavía reordenando la última sección de los poemas). Por consiguiente resulta imposible interpretarla como manifestación única y autorizada, expresada en un momento concreto. El *Canzoniere* cambia con Petrarca: es un paradigma de la evolución, la incertidumbre y el sentimiento ante la muerte que hemos visto reflejados en sus obras en latín. Al mismo tiempo contribuye, sin embargo, de modo decisivo a hacer de esos mismos rasgos una parte esencial de nuestro conocimiento acerca del poeta.⁸⁹

Efectivamente, Petrarca fue consciente más que nadie del poder transcendente que las letras gozaban para ejercer gran influencia en la historia⁹⁰. Las mejores pruebas se reflejan en sus *Triumph*. En el mundo de la Muerte, expone que Laura junto con sus virtudes, o dicho en palabras figuradas del poeta, sus “*compagne elette*” [selectas compañeras] (*TM* I, v. 13), merecen que sean objeto tanto de los versos como de la historia: “*ciascuna per sé para ben degna / di poema chiarissimo e d’istoria*” [todas parecían por sí mismas / dignas de claros versos o de historia] (*Ibid.*, vv. 17-18). En el entorno de la Fama, al citar un dicho ajeno, declara que no sólo los hombres de acciones, sino también los personajes ilustres por sus méritos en las actividades pacíficas, tales como poetas, historiadores, filósofos, estudiosos y oradores, deberían permanecer constantemente en las crónicas, con sus nombres honorables: “*io udi’*: «*Pon’ mente a l’altro lato, / ché s’acquista ben pregio altro che d’arme.*»” [sentí decir: «Mira a otro lado, / pues no se gana honor sólo con armas.»] (*TF* III, vv. 2-3). Aún más, en el terreno del Tiempo, expresa directamente que los hombres elogiados por un poeta, o registrados por un historiador, no tendrían ningún miedo a caer en el olvido:

⁸⁹ Nicholas Mann, introducción, en Francesco Petrarca, *Cancionero I*, cit., pp. 67-68.

⁹⁰ En cuanto a la relación de la vida literaria del poeta entre la lectura y la escritura, véanse Carol Everhart Quillen, “«Diebus ac noctibus lego et scribo»: Petrarch as Reader and Writer” y “Petrarch’s Correspondence and Humanist Practice”, en *Reading the Renaissance: Petrarch, Augustine, and the Language of Humanism*, Ann Arbor (EE.UU.), University of Michigan, 1998, pp. 64-105; 106-147. Por lo demás, con respecto al buen conocimiento de Petrarca sobre los autores clásicos, y asimismo sus obras maestras, véanse los estudios explícitos de Vinicio Pacca, “La formazione (1304-1337)”, en su monología biográfica de *Petrarca*, cit., pp. 3-31 (especialmente pp. 12-14 y 25-26, donde se tratan de su lectura preferida y su actividad filológica).

vidi una gente andarsen queta queta,
senza temer di Tempo o di sua rabbia,
ché gli avea in guardia historico o poeta.

(*TT*, vv. 88-90)

[vi que una gente andaba muy tranquila / sin que temiera al Tiempo, protegida / por un historiador o algún poeta.]

Según opinión de Petrarca, la creación literaria es uno de los quehaceres más dignos, y al que merece la pena dedicarse. Y a lo que se debe prestar más atención es al perfeccionismo y la integridad de las piezas artísticas. Cuando se observan los *Códigos Vaticanos Latinos 3.195* y *3.196*, por ejemplo, se pueden encontrar ciertas diferencias sutiles, con rastros de modificaciones y correcciones. El poeta tiene su propio orden para configurar el entramado macrocósmico de sus creaciones líricas en los *Rerum vulgarium fragmenta*; y asimismo deja versiones distintas durante su labrar de los *Triumph*⁹¹. Por otro lado, en su redacción de la vivencia personal, siempre introduce unas disposiciones deliberadas. La epístola en prosa, dirigida al obispo de Lombez, que acabamos de señalar, es un escrito ficticio. Según declaran la mayoría de los comentaristas, fue una pieza hecha durante los años 1350 y 1351, o durante su última estancia en Provenza, entre los años 1351 y 1353; quiere decir, que fue aproximadamente una década posterior a la muerte del destinatario. Por lo demás, ¿acaso un amigo tan íntimo del poeta no sabe la existencia auténtica de su

⁹¹ Se encuentran por lo menos tres versiones de la ordenación de los *RVF*. Según expone Santagata, son denominadas así: la “Posizione nel 3.159”, la “Numerazione marginale di Petrarca” y el “Numero d’ordine definitivo”. Véanse las “Tavola I” y “Tavola II”, así como las explicaciones de “Le radazioni” de Petrarca, en su edición comentada del *Canzoniere*, cit., pp. CCV-CCXII.

Es más, acerca de las distintas versiones de los *Triumph*, Vinicion Pacca hace un “Appendice” en su edición, en colaboración con Laura Paolino, de los *Trionfi*; *Rime stravaganti*; *Codice degli abbozzi*, donde se exponen los variantes de los *TM* Ia, *TF* Ia y *TF* IIa. Y en el mismo libro, la coeditora, Laura Paolino, muestra los poemas del *Códice Vaticano Latino 3.196*, que son bocetos definitivos para sacar a luz oficialmente, pero con una numeración diferente de la que vemos en los textos de las ediciones actuales. Entonces, se lo denomina también “*Codice degli abbozzi*” (*Código de los esbozos*). Véanse sus explicaciones y muestras en dicha obra, *Trionfi...*, cit., pp. 536-626; 755-889.

Por añadidura, Carlo Calcaterra en la última parte de su edición comentada y anotada de los *Trionfi*, expone el “Primo abbozzo del *Trionfo della Fama*” (con las notas de Jacopo di Poggio Bracciolini en el año 1474), para poner de manifiesto las diferencias entre el esbozo y la composición definitiva de la obra. Los versos del esbozo se difunden principalmente en los *TF* I y *TF* III de la versión que leemos en la actualidad. Véase su edición de los *Trionfi*, cit., pp. 181-194.

gran amor? Desde el punto de vista del poeta, ¿hace falta escribir una epístola con tantas señales alegóricas para explicarle de quién se trata la dama protagonista en sus versos? En realidad, según anota Yarza, el hombre que dudó de la verosimilitud de Laura y consideró su arte como motivo de ganar fama, o en términos del poeta, “un juego de prestidigitación”⁹², es el gran cuentista coetáneo Giovanni Boccaccio, quien hizo tales comentarios entre los años 1347 y 1350. Con el fin de desmentir su interpretación o por otros motivos, Petrarca confeccionó esta epístola de respuesta a las burlas, y le puso la fecha del 1336, cuando todavía estaba vivo el destinatario poético, el obispo. Por añadidura, en la penúltima frase del texto que hemos citado (*supra*, p. 235) —“quizá contra esta Laura fingida, como tú la llamas, me ayudará aquel Agustín también fingido”— podría mostrarse una pista del anacronismo. De hecho, el poeta querría referirse al diálogo de la cuestión de amor entre Francesco y Agustín en el Libro III de su *Secretum*, cuya elaboración no se llevó a cabo hasta su fase de madurez poética (entre los años 1347 y 1350)⁹³.

Esta manipulación consciente no se ve sólo en las piezas cuyo tema es el amor, sino en los escritos de asuntos espirituales. Uno de los ejemplos más conocidos es la experiencia de la subida al monte Ventoso, registrada en la carta “Ad Dyonisium de Burgo Sancti Sepulcri...” [A Dionigi da Borgo San Sepolcro...], recopilada en los *Familiarum rerum libri* (IV, 1). Conforme a los estudiosos petrarquistas, el poeta realizó esa escalada hacia 1343, y unos diez años posterior, confeccionó esta pieza reflexiva sobre el viaje del ascenso espiritual. Ninguna fecha se coincide con el año 1336, según sitúa el propio poeta a su texto⁹⁴. En realidad, Petrarca es tan versado en la expresión retórica, modificación de sentimientos e invención de expedientes, como destacado por dotar de sentido transcendente lo que sucedió en su vida real. De acuerdo con la observación de Morrás⁹⁵, en esa fecha imaginaria del año 1336,

⁹² Francesco Petrarca, *Rerum familiarum libri*, II, 9, en *Obras I. Prosa*, cit., p. 252.

⁹³ Véanse las constataciones pormenorizadas de Carlos Yarza, con su introducción y anotación a los epistolarios de Petrarca, en *Ibid.*, pp. 228 y 337 (notas 28, 45 y 47).

⁹⁴ Cfr. Carlos Yarza, “Vida de Petrarca”, en *Ibid.*, pp. XLVIII-L; y Vinicio Pacca, *Petrarca*, cit. p. 199.

⁹⁵ Cfr. María Morrás, presentación, en VV. AA., *Manifiestos...*, cit., pp. 15-17.

Petrarca tenía 32 años, o casi 33, que fue precisamente la edad en la que el maestro espiritual Agustín, siguiendo el modelo de Jesucristo, llevó a cabo su conversión. En la cima del monte, el poeta abrió la gran obra del santo, *Confesiones*, la cual le hizo dirigir sus ojos del alma hacia sí mismo, y empezar a reflexionar sobre sus propios comportamientos: “... in me ipsum interiores oculos reflexi, et ex illa hora non fuit qui me loquentem audiret donec ad iam pervenimus” [... volví hacia mí mismo los ojos interiores, y a partir de ese momento nadie me oyó hablar hasta que llegamos al pie del monte]⁹⁶. Este hecho es idéntico, o mejor dicho una meditada emulación, al de Agustín, que en la juventud, después de leer la obra ciceroniana, *Hortensius*, sintió gran interés por la filosofía, y comenzó a mirar a su interioridad, aún encendió su amor por Dios⁹⁷. En la medida en que imitaba las conductas de personajes venerables, Petrarca transformó la mera experiencia de escalada en un proceso de ascesis, en correspondencia con los relatos bíblicos sobre la relación entre la subida del monte y la meditación o la abnegación: Abraham, por ejemplo, a instancias de Dios, subió a un monte próximo a la tierra Moriah para sacrificar a su propio hijo, Isaac (cfr. *Génesis*, 22); y Moisés, portavoz del pueblo de Israel, ascendió al monte Sinaí para testificar la divinidad de Dios y, a la vez, para ponerse en contacto espiritualmente con Él (cfr. *Éxodo*, 19). Servido del modo de la equiparación, Petrarca intentaba moldear su propia figura literaria y hacer su trayectoria biográfica igual que la vida de los hombres ilustres; por lo tanto, su nombre podría registrarse en la historia después de la vida mortal, y su fama y méritos se difundirían para siempre en este mundo terreno.

Otro detalle digno de averiguarse es la fecha concreta pero ficticia que marca el fin de este escrito del viaje ascensional: “VI Kal. Maias” [26 de abril]. Según opina Martinelli⁹⁸, ese día caía en viernes, que conforme a la tradición cristiana, es el día

⁹⁶ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 442 y 443.

⁹⁷ Con respecto al relato de este episodio biográfico de San Agustín, véanse sus *Confesiones*, Lib. III, cap. 4, en *op. cit.*, pp. 136-138.

⁹⁸ Véanse el estudio de Bartolo Martinelli, *op. cit.*, pp. 113 y 196; y asimismo la declaración explícita sobre “La mirada desde lo alto (*Fam.* IV, 1)”, que Rossend Arqués Corominas elabora como parte de la introducción, en Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 45-51,

de luto, de penitencia y de redención por excelencia, y al mismo tiempo, consiste en el preludio de la ascensión y la resurrección de Cristo. Por otro lado, según hemos señalado, el poeta situó el nacimiento del amor en su interior, así como su muerte, en el día 6 de abril, que también caía en viernes. La experiencia de la subida al Ventoso sucedió durante el desarrollo de su etapa amorosa, que se inició el 6 de abril de 1327 y finalizó el mismo día de 1348. El poeta se sirvió de la fecha 26 de abril para que se constituyera un anagrama (2 + 6), en conmemoración a esas dos fechas tan significativas en su vida, como impresionantes en sus obras.

En suma, al revisar los escritos y documentación que hemos visto, tenemos en cuenta que todos los signos referentes se dirigen a la cuestión nuclear, el amor; de ahí, que se reúnan íntimamente la práctica artística y la búsqueda de la fama. Estos hechos no se realizan meramente con camuflajes poéticos, sino que se exteriorizan a todas luces en determinadas piezas significativas. He aquí dos fragmentos, donde el poeta nos deja ver obviamente su proceso de elaboración:

Da indi in qua cotante carte aspergo
di pensieri, e di lagrime, e d'inchostro,
tante ne squarcio, e n'apparecchio, e vergo.

(TC III, vv. 115-117)

[Desde entonces cuantos papeles lleno / de pensamientos, lágrimas y tinta,
/ rómpolos luego y torno a escribir otros.]

.....

Quel foco è morto, e 'l copre un picciol marmo:
que se col tempo fossi ito avanzando
(come già in altri) infino a la vecchiezza,
di rime armato, ond'oggi mi disarmo,
con stil canuto avrei fatto parlando
romper le pietre, et pianger di dolcezza.

(*Rima CCCIV*, vv. 9-14)

[Aquel fuego murió, y un mármol cubre, / que si hubiese avanzado con el
tiempo / hasta llegar a viejo (como algunos), / armado con las rimas que
hoy no tengo, / con estilo canoso haría hablando / que llorasen las piedras
de dulzura.]

El poeta se esmeraba en su poesía. La corregía y la retocaba incesantemente, hasta que pareciera perfecta para salir a luz. Entre los versos, dirige palabras a su propia

canción, como si fuera un interlocutor vivo, para expresarle sus pensamientos con respecto a la elaboración: “Canzone, io t’ammonisco / che tua ragion cortesemente dica...” [Canción, yo te encomiendo / que digas cortésmente tus razones...] (*Rima CXXVIII*, vv. 113-114). Y asimismo, para mostrarle sus sentimientos del momento sobre el amor y la producción de arte: “Canzon, tu non m’acqueti, anzi m’infihammi / a dir di quel ch’a me stesso m’involà” [Canción, tú no me aplacas, sino inflamas / a que hable de aquello que me rapta] (*Rima LXXI*, vv. 106-107); “Canzone, i’ sento già stancar la penna / del lungo et dolce ragionar co’ lei...” [Canción, la pluma siento ya cansada / del largo y dulce razonar con ella...] (*Rima LXXIII*, vv. 91-92)⁹⁹. A vuelta de diálogos con su canción, o sea reflexiones interiores, el poeta intenta encontrar una forma más apropiada para expresar sus sentires o pensamiento en cada pieza. Según declara que, a lo largo de la subida espiritual de Laura al cielo, sus rimas ha cambiado del estilo, con el que aborda adecuadamente el tema de amor:

Se sí alto pòn gir mie stanche rime,
ch’aguingan lei ch’è fuor d’ira et di pianto,
et fa ’l ciel or di sue bellezze lieto,
ben riconoscerà ’l mutato stile,
che già forse le piacque anzi che Morte
chiaro a lei giorno, a me fesse atre notti.

(*Rima CCCXXXII*, vv. 61-66)

[Si van tan alto mis cansadas rimas / que alcancen a quien es sin ira y llanto,
/ y al cielo, porque es bella, vuelve ledó, / bien reconocerá el cambiado
estilo, / que tal vez le gustara antes que Muerte / le diese claro día y a mí
noches.]

Paralelo al hilo principal del motivo lírico y sentimental, se siente un empeño que late esporádicamente, pero de manera palpitante, en la eternización de los versos, junto con su fama. Como el propio poeta declara explícitamente en su obra: todas las palabras “escon di me sí fatte allor ch’i’ spero / farmi immortal, perché la carne moia” [salen de mí tan hechas, que yo espero / ser inmortal, aunque la carne muera]

⁹⁹ Las idénticas expresiones de dialogar con la canción se encuentran también en las *Rimas LXXII* (vv. 76-78); *CXIX* (vv. 106-112); *CXXV* (vv. 79-81); *CXXVII* (vv. 99-106); *CXXIX* (vv. 66-72); *CXXXV* (vv. 91-98); *CCVII* (vv. 92-98); *CCLXIV* (vv. 127-136); *CCLXVIII* (vv. 78-82); *CCCXXIII* (vv. 73-75); *CCCXXXI* (vv. 61-64); *CCCXXXIII* (vv. 1-4).

(*Rima LXXI*, vv. 95-96). Se corresponde con la *Rima CCLXXXIX*, donde se aspira a que la figura del amor, Laura, cobre renombre gracias a los versos del poeta, y a que su arte se vuelva virtuoso por la elaboración del tema de amor. Entiéndase por ello, un desarrollo armónico entre la gloria del amor y la fama de la poesía:

O leggiaddre arti et lor effetti degni,
l'un co la lingua oprar, l'altra col ciglio,
io gloria in lei, et ella in me virtute!

(vv. 12-14)

[¡Oh tiernas artes, dignas consecuencias / obrar uno con lengua, otra con ojos, / ella en mí la virtud, yo gloria en ella!]

Aún más, el poeta proclama que si la gente quisiera contemplar lo bello y lo bueno de la dama, debería haberlo hecho antes de que la Muerte le quitara la vida. Como ya es tarde, el único remedio será —insinúa el poeta— imaginarla o sentir su figura ficticia tristemente a través de sus versos:

Vedrà, s'arriva a tempo, ogni vertute,
ogni bellezza, ogni real costume,
giunti in un corpo con mirabil' tempo:

allor dirà che mie rime son mute,
l'ingegno offeso dal soverchio lume;
ma se piú tarda, avrà da pianger sempre.

(*Rima CCXLVIII*, vv. 9-14)

[Verá, si llega a tiempo, reunidas / todas virtud, belleza, y noble usanza / en un cuerpo de mágica armonía. / Dirá entonces que son mis rimas mudas, / ofuscado el ingenio por su lumbre; / mas si más tarda, habrá de llorar siempre.]

Hasta por boca de la diosa Fortuna, aclara que la belleza, la dulzura y las virtudes de Laura son tan particulares e inefables, que ninguna lengua puede tenerlas bien expresadas:

»li occhi pien' di letitia et d'onestate,
e 'l parlar di dolcezza et di salute.
Tutte lingue son mute,
a dir di lei que che tu sol ne sai.»

(*Rima CCCXXV*, vv. 95-98)

[»los ojos tan honestos y radientes, / y aquel su hablar tan lleno de dulzuras. / No podrá lengua alguna / contar lo que tú sabes solamente.»]

El poeta insiste en que su poesía es el mejor medio por el que se expresa perfectamente la belleza terrena, y también consiste en el arte excelente que permanecerá constantemente en este mundo, donde guste y se aprecie. Así el poeta se dirige a la señora celeste:

Dormit' ài, bella donna, un breve sonno:
or se' svegliata fra li sprirti electri,
ove nel suo factor l'alma s'interna;
et se mie rime alcuna cosa ponno,
consecrata fra i nobili intellecti
fia del tuo nome qui memoria eterna.

(*Rima CCCXXVII*, vv. 9-14)

[Dormiste, mujer bella, un breve sueño; / ahora entre elegidos te despiertas, / en donde el alma en su hacedor se adentra; / y si pueden mis rimas hacer algo, / consagrada entre nobles intelectos, / de tu nombre sea aquí memoria eterna.]

O bien, según el poeta refleja francamente, sus cantos siempre se dedican a Laura. A pesar de que se le privara de la vida mortal, los versos del poeta siempre acuden adonde está su belleza: “[rime dolenti,] ivi chiamte chi dal ciel risponde, / benché 'l mortal sia in loco oscuro et basso” [{dolientes rimas} llamad allí a la que está en el cielo, / aunque yazga su cuerpo en sitio oscuro] (*Rima CCCXXXIII*, vv. 3-4). No importa que estuviera viva o muerta, el poeta elaboró el tema del amor, simplemente a la espera de que todo el mundo lo conociera y lo amara eternamente:

Ditele ch'i' son già di viver lasso,
del navigar per queste horribili onde;
ma ricogliendo le sue sparte fronde,
dietro le vo pur così passxo passo,
sol di lei ragionando viva et morta,
anzi pur viva, et or fatta immortale,
a ciò che 'l mondo la conosca et ame.

(*Ibid.*, vv. 1-11)

[Que estoy decidle de vivir cansado, / de navegar por este mar horrible; / mas, recogiendo sus dispersas ramas, / tras ella voy aunque con paso lento, / pensando sólo en ella viva y muerta, / antes bien viva, e inmortal ahora, / para que el mundo la conozca y ame.]

¿Existió realmente Laura en el mundo real? ¿Sucedio el amor auténtico entre Francesco y Laura? Ninguna de estas cuestiones es de valor significativo, y tampoco es de nuestra incumbencia en un estudio literario el mostrar pruebas cronológicas en correspondencia con los textos poéticos. De lo que estamos seguro y nos importa verdaderamente, en cambio, es que la bella y virtuosa figura de Laura se convierte en la musa del poeta. Por un lado, Petrarca se inspiró en la señora, y la transformó sutil y deliberadamente en cierva, paloma, fénix, laurel, aura y aurora. Por otro lado, a través de la práctica artística de lo retórico-figurativo y lo simbólico, así como el empleo de alegoría y juegos de palabras, la figura de Laura pasó a ser fabulosa, y se identifica inconfundiblemente con el amor del poeta, tanto en los textos literarios, como en la memoria del lector público. De acuerdo con la dilucidación de Mann, en la creación artística, el valor ficticio siempre predomina sobre el sentido histórico de la existencia objetiva:

Pueden muy bien no ser exactos históricamente, pero la ficción que representan es mucho más importante que cualquier precisión cronológica, ya que no sólo se trata de un elemento fundamental de la estructura subyacente sobre la cual Petrarca edificó la totalidad del *Canzoniere*, sino también del núcleo de la construcción espiritual de sí mismo¹⁰⁰.

D. Laura, la diosa inmortal

Petrarca no es un poeta que trate sólo el tema sensual, sino que desempeña el papel de moralista en sus creaciones líricas. Por un lado, se dedica a la elaboración del motivo amoroso; por otro, se preocupa del desarrollo anímico del amante, con el fin de que su amor permanezca perenne, al igual que el amor divino de Dios. Así

¹⁰⁰ Nicholas Mann, introducción, en Francesco Petrarca, *Cancionero I*, cit., p. 69.

que reflexiona a menudo, como un penitente, sobre sus sentires en cuanto al amor profano. La mejor prueba se lee en el *incipit* de los *Rerum vulgarium fragmenta*. El autor declara escuetamente su desengaño de que el amor que reconoce la gente vulgar consiste en error, vergüenza, delirio y breve sueño; a saber, en palabras del poeta: es “mio primo giovenile errore” [aquel juvenil error primero] (*Rima I*, v. 3), “del mio vaneggiar vergogna è ’l frutto” [de mi delirio la vergüenza es fruto] (*Ibid.*, v. 12), y “quanto piace al mondo è breve sogno” [cuanto agrada al mundo es breve sueño] (*Ibid.*, v. 14).

Desde la *Rima II* hasta la *CCCLXV*, la mayoría de las creaciones líricas hablan de la hermosura corporal de la dama, las altas virtudes femeninas y el recuerdo de las imágenes metamorfoseadas de Laura. Sin embargo, en el desenlace del *corpus* cancioneril, el poeta inserta una pieza de palinodia, reprendiendo las seducciones y afligimientos que el propio amante-protagonista experimentaba en su juventud: “Medusa et l’error mio m’àn fatto un sasso / d’umor vano stillante” [El error y Medusa me volvieron / en piedra que gotea] (*Rima CCCLXVI*, vv. 111-112). Y al mismo tiempo, aspira por la piedad, compasión y redención de la Virgen: “socorri a la mia guerra” [socórreme en mi guerra] (*Ibid.*, v. 12); “miserere d’un cor contrito humile” [apiádate de un pecho arrepentido] (*Ibid.*, v. 120). Aún más, pide a la Virgen que le conduzca espiritualmente, desde el desvío hacia el camino justo y correcto: “prego che sia mia scorta, / et la mia torta via drizzi a buon fine” [ruego que tú me guíes / y endereces mis pasos al fin bueno] (*Ibid.*, vv. 64-65).

A su entender, parece que el autor se vale de una correspondencia inicio-final con el fin de desmentir los elogios dirigidos a Laura, y para refutar el hecho de que haya cultivado la poesía en nombre de ésta misma, como el motivo principal de su vida literaria. Es decir, que el poeta vuelve su mirada interior de la belleza profana (Laura) hacia la sagrada (la Virgen), que se localiza en el mundo del más allá. ¿Es un rechazo contundente de Laura? ¿Se trata de un modo de la ascensión espiritual del amor? Por supuesto, el intento del autor radica en el segundo enunciado. Pero, este cambio brusco de actitud se vincula íntimamente con tres temas importantes:

la fama, la voluntad y el amor. Por consiguiente, en los párrafos que continúan, me dedico a estudiarlos detalladamente, con el fin de llegar a la conclusión de que, en realidad, la figura perfecta e inmortal de la “donna” (Laura) se corresponda con la de la “Donna” en mayúscula (la Virgen).

La primera cuestión consiste en la fama. En las obras de Petrarca, nos damos cuenta de que la búsqueda de la fama siempre constituye el mayor obstáculo para el desarrollo y el crecimiento positivo del alma. En la última pieza del *Canzoniere*, el poeta considera sus conductas juveniles como “cieco ardor ch’avampa / qui fra i mortali sciocchi” [ciego ardor que brilla / donde viven los necios] (*Ibid.*, vv. 20-21). Asimismo, trata a la Virgen como “saldo scudo de l’ afflicte genti / contra colpi di Morte et di Fortuna [escudo de las gentes afligidas / contra golpes de Muerte y de Fortuna] (*Ibid.*, vv. 17-18). El poeta se entera de sus aspectos de ceguedad, y éstos, en la perspectiva del santo *sapiens* en el *Secretum*, son los vicios que han anidado en la profundidad del joven Francesco, formándose en dos cadenas que le impiden reflexionar espiritualmente: “Duabus adhuc adamantinis dextra levaque premeris cathenis, que nec de morte neque de vita sinunt cogitare” [Dos cadenas adamantinas todavía te atan a derecha y a izquierda y no te permiten pensar ni en la muerte ni en la vida]. Efectivamente, las dos cadenas hermosas y del fulgor deslumbrante son “Amor et gloria” [El amor y la gloria]¹⁰¹.

El amor le hace ceñirse a la hermosura física de un objeto singular y profano, y olvidarse de lo bello general y lo bueno surpemo, que provienen de la Divinidad. Según declara Agustín, “Nihil est quod eque oblivionem Dei contemptum ve pariat atque amor rerum temporalium” [No existe nada que provoque tanto el olvido y el desprecio de Dios como el amor por las cosas mundanas]¹⁰². Estas cosas mundanas que desaprueba el santo no se refieren simplemente a “hanc alienate mentis insaniam cum, non minus nominis quam ipsius corporis splendore, captus, quicquid illi consunum fuit incredibili vanitate coluisti” [la locura de una mente enajenada que,

¹⁰¹ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 276 y 277; 280 y 281.

¹⁰² *Ibid.*, pp. 320 y 321.

cautivada no menos por el esplendor del nombre que del cuerpo, ha cultivado con increíble vanidad todo lo que tuviera su mismo sonido]¹⁰³, sino que aluden a su vez a los elogios que el joven amante ha hecho por el nombre y el cuerpo de la señora. Se refiere, en realidad, a los versos panegíricos que elabora el poeta para su amor, conforme a la amonestación de Agustín a Francesco: “sine lauri mentione vix ullum tibi carmen effluxit” [apenas te ha salido ningún poema en que no mencionaras el laurel]¹⁰⁴. Éstas son “in amore miserie” [las miserias del amor], que ha acarreado el sentimiento profano; y, además, de éstas se deriva un problema más grave, que es la negligencia en Dios y en el desarrollo de la propia alma: “Illa tamen est omnium precipua [...] quod Dei sui que pariter oblivionem parit” [Pero la principal de todas {...}, es que hace olvidarse de Dios y, a la vez, de uno mismo]¹⁰⁵. Este pensamiento sobre la degradación que constituyen las cosas mundanas, se refleja también en la pieza penitencial, donde el poeta invoca la piedad de la Virgen con el fin de luchar contra su “orgoglio” [orgullo] (*Rima CCCLXVI*, v. 118).

A causa del “orgoglio”, el poeta se conduce a sí mismo hacia la búsqueda de la fama, a saber, la vanagloria. Ésta se forma en la segunda cadena que le aparta del camino hacia el entorno inmortal. Desde el punto de vista escolástico medieval, si en los textos de estilo florido y en los versos complacientes faltan los compromisos del alma, o no se encuentran las meditaciones sobre asuntos metafísicos, lo que se presenta “inanis glorie lenocinium est” [no es sino señuelo de una gloria vana]¹⁰⁶; dicho en palabras figuradas del propio poeta: “Est igitur flatus quidam atque aura volubilis et, quod egrius feras, flatus est hominum plurimorum” [Es, pues, un aliento, un aire variable, y, lo que te desagradará aún más, el aliento de la multitud]¹⁰⁷. Al recordar la doctrina platónica, Agustín recomienda al amante que piense como los sensatos en la cuestión de la muerte, puesto que, con base en ella, descartará la

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 328 y 329.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 332 y 333.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 384 y 385.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 382 y 382.

vana intención de buscar la gloria profana, y asimismo encontrará el camino recto donde se recupere la conciencia del alma:

«Tota philosophorum vita commentatio mortis est». Ista, inquam, cogitatio docebit te mortalia facta contemnere, aliamque vivendi viam, quam arripas, monstrabit. [...] Audi modo vocantem iugiter hortantemque spiritum et dicentem: «Hac iter est in patriam»¹⁰⁸.

[«La vida entera de los filósofos es una preparación a la muerte». Esta reflexión, digo, te enseñará a despreciar las cosas mortales y te mostrará el otro camino a seguir en la vida. {...} Basta con que escuches a tu espíritu que constantemente te llama y te exhorta diciéndote: «Éste es el camino hacia la patria».]

Conforme al esclarecimiento del profesor Rico¹⁰⁹, dichas dos cadenas bellas y del fulgor deslumbrante, pero perversas, se corresponde, en realidad, con los “duo nodi” [dos nudos] (*Rima CCXLIV*, v. 83), que se señalan en el inicio de la segunda parte de los *Rerum vulgarium fragmenta*. En los versos, el poeta lamenta que, por causa del amor y de la búsqueda de la gloria, sólo escribía sobre los objetos ajenos, y se olvidó de prestar atención al desarrollo de su propio interior: “il tempo fugge / che, scrivendo d'altrui, di me non calme” [huye el tiempo / sin cuidarme de mí de otra escribiendo] (*Ibid.*, vv. 75-76)¹¹⁰. Tal negligencia, o la ignorancia de sí, vuelve el amor en lujuria; a saber, en palabras poéticas del autor, en “l'ardor fallace / [...] che per nostra salute unqua non vène” [el ardiente ardor / {...} que nunca llegaría por bien nuestro] (*Ibid.*, vv. 45-46). Y mientras tanto, se dedica a la búsqueda de la fama, y la convierte en piedra angular de la soberbia:

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 414 y 415. El concepto filosófico, que ha señalado Petrarca, proviene de Platón (*Fedón*, 67^d), el cual fue citado también por Cicerón (en *Tusculanas*, I, 30, 74). Véase la anotación textual de Rossend Arqués Corominas, en su edición bilingüe de *Mi secreto...*, cit., p. 415.

¹⁰⁹ Véanse los estudios expícitos de Francisco Rico, *Vida u obra...*, cit., pp. 256-287 y ss.

¹¹⁰ La misma idea se halla también en el Libro III del *Secretum*, donde se aborda el tema de la fama. Agustín amonesta al joven poeta-amante, Francisco: “Ita totam vitam his duabus curis [*Africa* et *De viris*], ut intercurrentes alias innumeras sileam, prodigus preciosissime irreparabilisque rei, tribuis, deque aliis scribens, tui ipsius oblivisceris” [Así dedicas toda tu existencia a estas dos tareas {*África* y *De viris*}, por no mencionar las innumerables otras que con ellas se entremezclan, despilfarrando el don más precioso e irreparable que posees; y escribiendo sobre los demás, te olvidas de ti mismo] (Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 384 y 385).

[Un pensier] che sol er fama gloriosa et alma
non sente quand'io aggiaccio, o quand'io flagro,
s'i' son pallido o magro;
et s'io l'occido piú forte rinasce.
Questo d'allor ch'i' m'addormiva in fasce
venuto è di in dí crescendo meco,
e temo ch'un sepulcro ambeduo chiuda.

(*Ibid.*, vv. 59-65)

[{Un pensamiento} que sólo por la fama tan gloriosa, / no advierte si me
hielo o si me abraso, / o si enfermo me encuentro, / y más fuerte renace si
lo mato. / Este laurel con que soñé de niño / ha crecido conmigo día a día, /
y temo que un sepulcro nos encierre.]

El poeta comprendía que él debería ser como los hombres sensatos, que dominan su propio cuerpo y pensares: “Mentre che ’l corpo è vivo, / ài tu ’l freno in bailia de’ penser’ tuoi” [Mientras el cuerpo viva, / el freno tú posees del pensamiento] (*Ibid.*, vv. 32-33). Sin embargo, una vez perdido el manejo razonable de las facultades, le vienen a la mente dos ideas de pulsiones opuestas: una, la fuerza de la continencia, que consiste en la vergüenza y el duelo; otra, la inclinación a la muerte, dicho con mayor precisión, a la muerte sensorial:

et da l'un lato punge
vergogna et duol che 'ndietro mi rivolge;
dall'altro non m'assolve
un piacer per usanza in me sí foret
ch'a patteggiar n'ardisce co la morte.

(*Ibid.*, vv. 122-126)

[mas de un lado me punzan / vergüenza y duelo que hacia atrás me
llevan; / del otro no me libra / un placer por costumbre en mí tan fuerte /
que a pactar con la muerte se aventura.]

Pese a tener en cuenta que el impulso de “vergogna et duol” pertenece a ese fuerte “piacer”, en perspectiva del poeta, “co la morte a lato” [con la muerte cerca] (*Ibid.*, v. 134), más vale tomar la decisión mortal que elegir el mejor consejo vergonzoso, según declara en la última estrofa de la pieza: “cerco del viver mio novo consiglio, / et veggio ’l meglio, et al peggior m'appiglio” [para mi vida busco otro consejo, / y el mejor veo, y al peor me aferro] (*Ibid.*, vv. 135-136). Siendo un moralista, cuando el poeta aborda la ascensión del amor, ¿opina que la muerte resulta simplemente de

la perversión psicosomática? ¿O cree que debe ser una decisión deliberada que ha hecho el libre albedrío? Todo esto tiene mucho que ver con la eternización del tema de amor, y merece cierto desarrollo. Pero, de momento hay un elemento que debe retener nuestra atención, que es la cuestión de la voluntad.

Al afirmar la libertad del albedrío, se puede deducir el concepto de que el mal no proviene de la belleza físico-corporal en el mundo exterior, sino que encuentra su origen en la degradación del alma en sí. Petrarca es un lector fiel del obispo de Hipona, y en sus obras se sintió orientado espiritualmente¹¹¹. El santo supone que la aparición de las cadenas seductoras y perversas que obsesionan al hombre, es la secuela de la débil voluntad; de ahí, que el mal esté nutriéndose de ella, y consiga desarrollarse en el interior del amante; al final, éste se convierte en esclavo, atado por las cadenas que extienden los objetos exteriores:

Cui rei ego suspirabam ligatus non ferro alieno, sed mea ferrea voluntate.
Vellem meum tenebat inimicus et inde mihi catenam fecerat et constricterat me. Quippe ex voluntate perversa facta est libido, et dum servitur libidini, facta est consuetudo, et dum consuetudini non resistitur, facta est necessitas. Quibus quasi ansulis sibimet innexis —unde catenam appellavi— tenebat me obstrictum dura servitus (VIII, 5)¹¹².

[cosa por la que yo suspiraba, ligado no con hierros extraños, sino por mi férrea voluntad. Poseía mi querer el enemigo, y de él había hecho una cadena con la que me tenía aprisionado. Porque de la voluntad perversa nace el apetito, y del apetito obedecido procede la costumbre, y de la costumbre no contradecida proviene la necesidad; y con estos a modo de anillos enlazados entre sí —por lo que antes llamé cadena— me tenía aherrojado en dura esclavitud.]

Volvamos nuestro tratado hacia la creación de Petrarca. Al echar un vistazo a la *Rima CCCLXVI*, tendríamos en cuenta que el poeta aparentemente reconoce a Laura por la seductiva gorgona (cfr. vv. 111-112). Pero, lo que ha pasado no es que se le haya atribuido la culpabilidad del desvío del amante, sino que con motivo de subrayar el “error” del amante, fomentado por sus deseos juveniles, la imagen del

¹¹¹ En cuanto a la influencia religioso-filosófica de Agustín en Petrarca, véase la explicación sintética de Étienne Gilson, “El retorno de la literatura y balance de la Edad Media”, en *La filosofía en la Edad Media*, tomo II (Siglos XIII y XIV), versión castellana de Arsenio Pacio y Salvador Caballero, Madrid, Gredos, 1958, pp. 429-431.

¹¹² San Agustín, *op. cit.*, pp. 320-321.

amor depravado ha sido reflejada como si fuera la monstruosidad deformada de la gorgona. En la última parte de los *Rerum vulgarium fragmenta*, éstos que se han iniciado con el “error” del amor, y han enfocado el tratado en los asuntos profanos, el poeta ha decidido acabar el gran *corpus* poético con la Virgen en lugar de Laura, así que “sacrificó una faceta de su naturaleza artística en aras de la otra [la Virgen], su instinto de unidad y continuidad en aras de la contraposición dramática”; o sea, dicho en palabras precisas, “Para cantar la compasiva sabiduría de la Virgen, tenía que rebajar a Laura”¹¹³. Por otra parte, Santagata hace constar que esta concadenación inicio-final no es espontánea, sino que parece un forzamiento, porque “tende a presentare come un teorema morale geometricamente dimostrato ciò che invece, nei fatti, è ancora alla ricerca di una soluzione accettabile” [tiende a presentar como un teorema moral geométricamente demostrado lo que por el contrario, de los hechos, está todavía en la búsqueda de una solución accesible]¹¹⁴. Además, desde el punto de vista de la creación poética, Mann opina que el *Canzoniere* del poeta, un *corpus* extenso de lecciones morales y penitencias, está compuesto por los fragmentos de vivencias sentimentales, y no goza de los elementos narrativos como la obra maestra de Dante, de modo que, por motivo de mantener lo vivo de la poesía, se establece un fuerte contraste entre las figuras:

El *Canzoniere* es el primer poema extenso que no es narrativo en el sentido en que lo eran la *Divina Comedia* de Dante o los romances medievales; no cuenta ninguna historia, y sin embargo crea su propio dinamismo y su propia duración a partir de la yuxtaposición de fragmentos líricos a menudo estáticos, en evolución constante. Abarca las lecciones de la poesía

clásica y de la vernácula, de las aspiraciones paganas y de las cristianas, uniando finalmente la persecución de una Dafne que es toda vanagloria con la invocación a una Virgen que es toda salvación. Al articular una pasión que debe tanto a la literatura como al amor, Petrarca hace poesía a partir de las paradojas y de las tensiones del moralista, para quien la antigüedad y la soledad no bastan por sí sola¹¹⁵.

¹¹³ Kenelm Foster, *op. cit.*, p. 123.

¹¹⁴ Marco Santagata, *I frammenti dell'anima...*, cit., p. 282.

¹¹⁵ Nicholas Mann, introducción, en Francesco Petrarca, *Cancionero I*, cit., pp. p. 76.

En realidad, atendiendo al estudio de Foster, la figura honorable de Laura es completamente contraria a la de Medusa¹¹⁶. O, dicho en palabras de Bernardo, no es la Medusa que se emplea como referente de la belleza fascinadora en las piezas anteriores (*Rimas LI, CLXXIX y CXCVII*), sino que, como un símbolo de la revulsión desengañadora del poeta, comprende “decidedly moral overtones” [un matiz indudablemente moral]¹¹⁷. En el entorno de la Castidad de los *Triumph*i, la dama se presenta como la diosa virgen de sabiduría, Atenea, que con el escudo encajado de la cabeza medusina en manos, defiende sus propias virtudes, luchando contra el asalto de males: “Ell’avea in dosso, il dì, candida gonna, / lo scudo in man che mal vide Medusa” [Llevaba blancas ropas aquel día / y el escudo fatal para Medusa] (*TP*, vv. 118-119). Tal correspondencia es tan original, que nos vale la pena detenernos a aclarar la historia que ocurrió en la gorgona de cabellera de serpientes, así como a indagar en el sentido alegórico que este relato debería de sugerir.

En la mitología grecolatina, el héroe Perseo, con ayudas de Atenea y Hermes, consiguió matar a la gorgona Medusa, la única de vida mortal en contraste con las otras dos inmortales. Perseo, de un solo tajo, cortó el cuello del monstruo ctónico, agarró su cabeza, y la soltó en el zurrón que le había prestado Hermes. La presentó a Atenea (o sea, Minerva, según llamaban los romanos), la deidad guerrera que se encargaba de guardar el escudo de Zeus. Esta diosa virgen de sabiduría, y también de la verdad, la inscribió como efigie sobre la égida, que siempre llevaba consigo¹¹⁸. Según explica el erudito francés Diel, Medusa presenta la perversión de la pulsión espiritual (el estancamiento vanidoso); y mientras tanto, las erinias, que consisten en su cabellera de serpientes, alegorizan el tormento de la culpabilidad reprimida. El mirar a la gorgona se convierte en acto simbólico de “la exaltación inarmónica de los deseos (la culpa), ligada a la idea de ser perfecto (vanidad), pese a la exaltación

¹¹⁶ Kenelm Foster, *op. cit.*, p. 122.

¹¹⁷ Aldo S. Bernardo, *op. cit.*, p. 155. La traducción es mía. Véase también la dilucidación detallada del propio estudioso, en su tratado de la figura de Laura en el contorno del *Triumphus Aeternitatis*, en *Ibid.*, pp. 141-162.

¹¹⁸ En cuanto a la descripción figurada de las gorgonas y al cuento mítico que sucede entre Perseo y Medusa, véanse los relatos sintetizados de Edith Hamilton, en *op. cit.*, pp. 183-190.

malsana [...] de los deseos naturales”¹¹⁹. Por lo demás, Perseo venció al monstruo, pero su triunfo no está en la degollación de Medusa, sino en “el haberse llevado su cabeza y poder mirar en ella la verdad sobre sí mismo, su culpabilidad accidental, sin deformarla perversamente ni reprimirla, y sin transformarla en vanidad paralizante, en petrificación”¹²⁰. Después de la muerte del monstruo ctónico, su cabeza temible continúa poniendo a la gente vulgar en peligro esencial, ya que el hombre, al verla, se petrifica todavía por causa de la seducción vana en su interior, y por la exaltación imaginativa frente a sí mismo. Por lo demás, el escudo de Atenea, diosa de sabiduría y de lucha, asume la función del espejo de verdad, que refleja e ilustra el interior de la humanidad, y hace al hombre desengañado de su vanidad culpable. Al mismo tiempo, la cabeza terrible de Medusa, que se empotra en la égida divina, presenta no sólo el horror pánico del hombre en su fuero interno, sino también el conocimiento de sus propias perversiones y culpabilidad. Es decir, una invitación a la lucha contra el sentimiento erróneo y deseoso; o dicho en palabras de Diel:

Es así como la misma diosa de la Verdad, la diosa de la combatividad del espíritu, continuará mostrando a los hombres la verdad liberadora, la posibilidad de victoria sobre Medusa, sobre la vanidad culpable. La diosa, símbolo de la combatividad que inspira el amor a la verdad, otorga a quien viene a su encuentro su escudo, su espejo, invitándolo a reconocerse en Medusa e iniciar así la lucha contra la mentira esencial, la mentira subconscientemente deseada, el rechazo¹²¹.

Por añadidura, en el arte plástico se encuentra una renombrada presentación de la cabeza medusiana, que elaboró el maestro renacentista Caravaggio. La pintó en un escudo que el sha de Persia Abbas había regalado al Gran Duque de Toscana, Ferdinando de Médici (cfr. *infra*, Fig. 24). Pero lo curioso es que en la superficie de la armadura no se muestre el rostro de una mujer sino de un muchacho; esto es el

¹¹⁹ Paul Diel, *El simbolismo en la mitología griega*, trad. Mario Satz, 2ª ed., Barcelona, Labor, 1985, p. 90. Y con respecto a lo simbólico de Medusa y su cabellera de serpientes, véanse las explicaciones detalladas del mismo estudioso, en *Ibid.*, pp. 88-100; asimismo, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 148-149; 535-536.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 96.

¹²¹ *Ibid.*, p. 98.

autorretrato del propio creador, conforme a la opinión en amplia unanimidad de los investigadores. Esta idea expresiva es fascinante, con la que “el artista no solo habría aunado espejo y escudo, sino que en el espejo habría visto su propio rostro en vez de la cabeza de Medusa”¹²².



Fig. 24. *Michelangelo Merisi da Caravaggio, Medusa (1598-1599), óleo sobre un escudo preparado al efecto y revestido de cuero, conservado actualmente en la Galleria degli Uffizi, Florencia*¹²³.

Con el estudio iconográfico, el lector tiene más claro el significado que el poeta debería de conferir a la Medusa en el último poema palinódico del *Canzoniere*. La Virgen, desde el inicio, se presenta como el “saldo scudo de l’afflicte genti” [sólido escudo de las gentes afligidas] (*Rima CCCLXVI*, v. 17), una figura correspondiente con la de Laura en el contorno triunfal de la Castidad, con “lo scudo in man che mal vide Medusa” [el escudo fatal para Medusa] (*TP*, v. 119), defendiendo sus virtudes.

¹²² Eberhard König, *Grandes maestros del arte italiano. Michelangelo Merisi da Caravaggio*, trad. Claudio Gancho Hernández de la Huerta, Barcelona, Tandem, 2007, p. 8.

¹²³ Fuente de la imagen: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/caravagg/03/20medusa.html> (“Head of Medusa”, *Web Gallery of Art*) [fecha de consulta: 05/04/2012].

Ambas damas, una sagrada y otra profana, han encarnado en la poesía de Petrarca a la diosa honorable tanto de la sabiduría como de la verdad, Atenea, con su égida en manos, protegiéndose de los males. Por consiguiente, sabido es que el poeta no ha concebido ningún intento de atribuir sus culpas sensuales y vanidosas a Laura. En su opinión, el problema auténtico no se encuentra en el objeto exterior, sino que radica, en cambio, en el interior del amante, impulsado por su propia voluntad.

En una creación en prosa donde se habla “De la esperada paz del ánimo”, por medio de dos personajes alegóricos, Esperanza y Razón, el autor proclama que, si en la mente del hombre existe la codicia, la cual es una búsqueda excesiva, o bien, una exaltación imaginativa de las cosas materiales, nunca encontrará la paz en su profundidad interna. A saber, que el propio pretendiente es la causa fundamental de sus inquietudes, y a la vez sólo en sí mismo se halla el remedio esencial para su sosiego interior. He aquí unos fragmentos del diálogo:

Esperanza. Espero paz del ánimo.

Razón. Esperar paz es de hombre que tiene guerra: ¿quién da guerra a tu corazón sino tú solo? Pues lo que tú te quitas, desvergüenza es pedillo o esperallo de otro.

.....
Esperanza. Espero reposo.

Razón. ¡De maravillar es de dó os viene esta cobdicia de siempre desear! ¡Oh linaje de mortales, que en alcanzando lo que deseáis luego echáis a más lejos la esperanza, y de allí a otra parte, por manera que el día de mañana nunca sea más claro que el de hoy y siempre lo porvenir sea mejor que lo presente! Algunos hay que no les agrada cosa más que el esperar, y no querrían trocar esta su esperanza por ningún efeto; a los cuales, ¿qué puedo yo desear sino que, pues todas sus cosas hechan a la larga y entretanto se despojan de sus propios bienes, que entre sus vanas esperanzas envejecan, porque así conozcan cuán vanamente desearon y, vueltos atrás, vean que en vano buscaban en otra parte lo que consigo tenían?¹²⁴

Según opina el poeta en su epístola, “Mi voluntad vacila y mis deseos divergen —y esta divergencia me atromenta. Así el hombre exterior lucha contra el interior”¹²⁵.

¹²⁴ Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortune*, I, 122, en *Obras I. Prosa*, cit., p. 442.

¹²⁵ Francesco Petrarca, *Rerum familiarum libri*, II, 9, en *Ibid.*, p. 251.

En la perspectiva histórica, el poeta es precursor del hombre integral renacentista; o en palabras del historiador suizo Burckhardt, es *l'uomo universale* (hombre universalmente polifacético), al que siempre preocupaba “como objetivo consciente y expreso el armonioso perfeccionamiento de su existencia material y espiritual [...], dentro de la general imperfección de lo terreno”¹²⁶. Por otro lado, al tratar el tema de la voluntad desde la perspectiva mitológica, Perseo después de matar a Medusa, que era encarnación del estancamiento vanidoso (según hemos dicho, en *supra*, pp. 256-257), intentaba hurtarse al perseguimiento de sus hermanas Euríale y Esteno, que eran símbolos de las fuerzas pervertidas de la pulsión social y sexual. La única protección que el héroe necesitaba consistía en el logro del medio justo; esto es, el conocimiento de sí mismo para recuperar la armonía interior. En opinión de Diel, respecto al simbolismo mítico:

Lo que el mito griego expresa por una simbolización bastante precisa: el culpable se salva de la persecución de las erinias refugiándose en el templo de Apolo, dios de las armonías. Sobre el friso del santuario se leen estas palabras, que resumen toda la verdad que encierran los mitos: «Conécete a ti mismo». La única condición necesaria para el conocimiento de sí, es el conocimiento de los motivos ocultos, que con frecuencia reprimidos, se esconden bajo la máscara de la vanidad. Esa inscripción reveladora significa de este modo: desenmascara tu culpa, o —lo que es lo mismo— destruye tu vanidad. [...] La verdad psicológica, en conformidad con el sentido oculto de los mitos, revela para ello el medio único: la clarividencia respecto de uno mismo, contraria al ofuscamiento vanidoso y medusino¹²⁷.

En el Libro I del *Secretum*, tenemos en cuenta aún más reflejos del poeta con respecto a tal pensamiento del libre albedrío, o de la independencia de la voluntad, que goza de absoluta libertad de tomar decisiones. Desde el comienzo del diálogo, mediante un argumento silogístico, Agustín afirma su importancia e influencia en la conducta humana: cuando el hombre tenga en cuenta su desgracia, deseará ser feliz. Si lo desea con toda el alma, será indudable que tiene un espíritu dispuesto y activo con el propósito de alcanzarlo. Al final, como él hace lo posible para realizar

¹²⁶ Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, prólogo de Fernando Bouza, traducción de Teresa Blanco, Fernando Bouza y Juan Barja, 1ª reimpresión, Madrid, Akal, 2010, p. 145.

¹²⁷ Paul Diel, *op. cit.*, p. 89.

su aspiración, conseguirá ser feliz. Según el poeta dice de modo sintético, “Ut, sicut qui se miserum alta et fixa meditatione cognoverit cupiat esse non miser, et qui id optare ceperit sectetur, sic et qui id sectatus fuerit, possit etiam adipisci” [Que, así como quien, tras una profunda e intensa meditación, al darse cuenta de que es desgraciado quiere dejar de serlo, y como quien ha empezado a abrigar esta pretensión la persigue, y si la persigue puede conseguirla]¹²⁸. Acto seguido, el *sapiens* explica, con matiz estoico, que todos los hechos del hombre son resultados de su selección o decisión voluntaria, por eso no se debe atribuir la culpabilidad de sí mismo a las seducciones u opresiones exteriores¹²⁹. De esto se deduce la idea de que el hombre ejerce dominio en su propia voluntad, y también asume la responsabilidad por sus hechos, como el santo dice al joven amante, Francesco: “Si hoc inter nos convenit: nisi vitio miserum non esse neque fieri, iam quid verbis opus est?” [Si ya estamos de acuerdo en que no se es ni se llega a ser infeliz sino a causa del vicio, ¿qué más hay que añadir?]¹³⁰. Se corresponde con la doctrina que se propone en el texto que continúa: “neminem in miseriam nisi sponte corruiere” [nadie cae en la desgracia si no es por su propia voluntad]¹³¹. Así, se concluye que “peccatum esse voluntariam actionem” [el pecado es una acción voluntaria]¹³². Según cambia el uso léxico, que pasa del “vitium” al “peccatum”, el tema de la voluntad se envuelve desde entonces “en una esfera de nociones más resueltamente cristianas”¹³³.

De hecho, el autor, partiendo de la vida mortal-limitada del ser humano, trata el tema de la voluntad, en la búsqueda de la felicidad o el amor del plano superior. Cree en el anhelo y la razón del hombre. Por lo tanto, cuando intenta dar definición

¹²⁸ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 106 y 107.

¹²⁹ Según explica Rossend Arqués Corominas, es un pensamiento estoico, que recuerda el dogma de Séneca (*Epistulae morales ad Lucilium*, LXX, 15). Véase su nota textual, en *Mi secreto...*, cit., p. 117.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 116 y 117.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 120 y 121. La idea se repite más adelante: “sicut verum est neminem nisi sponte corruiere, sic etiam illud verum sit: innumerabiles sponte prolapsos non sua tamen sponte iacere; quod de me ipso fidenter affirmem” [así como es cierto que nadie se pierde a no ser que quiera, también es cierto que muchos de los que han caído por su voluntad no yacen por los suelos voluntariamente, cosa que podría afirmar tranquilamente de mí mismo] (*Ibid.*, pp. 122 y 123).

¹³² *Ibid.*, pp. 120 y 121.

¹³³ Francisco Rico, *Vida u obra...*, cit., pp. 63-64.

al ser humano, proclama por boca de Agustín que “Hominem quidem esse animal, imo vero animalium principem cunctorum” [el hombre es un animal, mejor dicho, el primero entre todos los animales], y a la vez es “aut rationale animal aut mortale” [un animal racional y mortal]¹³⁴. Bástenos decir que el poeta afirma tanto la razón como la pasión del ser humano, y con tal pensamiento, se ratifica en sus opiniones sobre el enunciado de que “Desiderium potential consequitur” [El poder es consecuencia del querer]¹³⁵. A pesar de las dudas e indecisión del joven amante, el santo con actitud optimista declara: el fuerte anhelo, o bien, la voluntad, es la base de la búsqueda de la virtud, ya que “Nempe per medias difficultates iter pandet. Ad hoc ipsum per se virtutis desiderium pars est magna virtutis” [A buen seguro te abrirá camino en medio de las dificultades. Además, el deseo mismo de la virtud ya es en sí mismo una gran parte de ésta]¹³⁶. Y otra cosa que merece la pena señalar es que esta voluntad de la búsqueda ha de ser nítida y descartada de todo deseo vulgar, y por medio de la que el alma conseguirá elevarse y dirigirse hasta el plano supremo de la felicidad. Como amonesta Agustín a Francesco:

Nulli potest desiderium hoc absolute contingere nisi qui omnibus aliis desideriiis finem fecit. Iam intelligis quam multa et varia sunt que optantur in vita, que prius omnia nichili pendenda sunt, ut sic ad concupiscentiam summe felicitatis ascendas, quam profecto minus amat qui secum aliquid amat, quod non propter ipsam amat¹³⁷.

[Nadie puede conseguir en absoluto este deseo a no ser que haya puesto fin a todos los demás deseos. Bien adviertes cuántas y cuán variadas son las cosas que se ansían en la vida; pues todas ellas deben desdeñarse para así poder ascender hacia el anhelo de la felicidad suprema; y a ésta, ciertamente, la ama menos quien la ama junto con algo más, ya que no la ama por sí misma.]

Según P. Williams¹³⁸, el poeta, al influjo del pensamiento agustiniano, piensa que el bien y el mal son procedentes de la misma entidad; o sea, ambos existen en

¹³⁴ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 148 y 149.

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 132 y 133.

¹³⁶ *Ibid.*, pp. 136 y 137.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Cfr. Pamela Williams, “Canzone 366: The motivating force of human love”, en *Through Human Love to God. Essays on Dante and Petrarch*, Leicester (Reino Unido), Troubadour, 2007, pp. 97-98.

el alma racional. Por esto, el hacer el bien o el mal debe de ser una secuencia de la reflexión sensata, y el actuante, por supuesto, tiene que asumir la responsabilidad por sus hechos. El obispo de Hipona opina en sus *Confesiones*: mientras que todas las cosas existentes y no corruptibles son buenas, el mal es privado de todo bien, y no encuentra su origen en ninguna sustancia, sino en la perversión de la voluntad apartada de la suma sustancia, ésta que es la divinidad de Dios. Además, servido de un ejemplo familiar, el santo añade que “Et sensi expertus non esse mirum, quod palato non sano poena est et panis, quid sano suavis est, et oculis aegris odiosa luz, quae puris amabilis” [Y conocí por experiencia que no es maravilla sea al paladar enfermo tormento aun el pan, que es grato para el sano, y que a los ojos enfermos sea odiosa la luz, que a los puros es amable] (VII, 16)¹³⁹. Por lo tanto, el espíritu de sí será la causa esencial del hacer el bien o el mal. Tal pensamiento se corresponde con la confesión que Petrarca muestra, por boca del amante desviado, en su prosa espiritual: “fateri cogor, quod initium miserie mee ex proprio processit arbitrio; hoc in me sentio in aliisque conicio” [me veo obligado a reconocer que el principio de mi infelicidad procede de mi mismo albedrío; en mí lo experimento y lo adivino en los demás]¹⁴⁰. Además, según observa Balducci, esta actitud de penitencia consiste en el motivo esencial de la creación del *Canzoniere*, porque éste “è opera di un uomo in attesa che aspetta con assoluto abbandono una possibile giustificazione («spero trovar pietà, nonché perdono»)” [es obra de un hombre expectante que espera con absoluto abandono una posible justificación («además de perdón, piedad espero» {*Rima I*, v. 8})]¹⁴¹.

Atendiendo a la filosofía escolástica del Medioevo, cualquier tipo del amor se deriva del bien universal del Demiurgo, al que se plantea como el Ser absoluto y el Bien supremo; de ahí que lo que se puede degradar o convertir en mal, no radique

¹³⁹ San Agustín, *op. cit.*, p. 291. Y en cuanto a sus opiniones sobre el bien y el mal, véanse asimismo sus narraciones, Lib. VII, caps. 12 y 16, en *Ibid.*, pp. 287-288; 291-292.

¹⁴⁰ Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 122 y 123.

¹⁴¹ Marino Alberto Balducci, *Rinascimento e anima. Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso: spirito e materia oltre i confini del messaggio dantesco*, Florencia, Le Lettere, 2006, pp. 61-62. La traducción es mía.

en el objeto del amor, sino en el espíritu del individuo. Cuando éste busca el amor de sí (o dicho en expresión de Gilson, “se ama una cosa cuando se la desea para sí mismo”) con un anhelo más fuerte que el amor de Dios (esto es, “querer un objeto por él mismo, gozar de su belleza y de su bondad por sí mismas, sin relacionarlas con nada que no sea él”)¹⁴², el amor se volverá en un sentimiento con miras a una recompensa, y el espíritu del amante empezará a pervertirse.

Una vez confirmado el enunciado del libre albedrío y del mal que procede del propio amante, podríamos volver nuestra mirada al tema que ya hemos planteado atrás (*supra*, pp. 253-254): ¿Por qué el poeta-amante elige la muerte cuando sabe su error? En realidad, se trata de una decisión reflexiva hecha con el libre albedrío; o, en palabras de Gilson, esta muerte es un acto de resignación, por el que el amor pasa del utilitarismo del amor físico al quietismo del amor espiritual y extático¹⁴³. Además, según hemos señalado sobre la égida de la verdad de Atenea, en la cabeza de Medusa, a pesar de perder su vida mortal, todavía existe la fuerza mágica de la transfiguración y, en esta capacidad sobrenatural, se descubre un sentido positivo para los pecadores. Así dice Petrarca en su pieza de penitencia: “Medusa et l’error mio m’àn fatto un sasso / d’umor vano stillante” [El error y Medusa me volvieron / en piedra que gotea] (*Rima CCCLXVI*, vv. 111-112). Conforme al esclarecimiento de Balducci, la transformación que la efigie de la gorgona hace al amante pecador se ciñe a la desaparición del perfil físico, y no afecta a los caracteres de la humanidad, de modo que no es una muerte real, sino un estado de “quasi-muerte” [casi muerte] en espera de encontrar el bien “oltre-morte” [más allá de la muerte]¹⁴⁴. En el lloro de la piedra, el cual es una muestra obvia del sentimiento humano, se advierten la humillación, la aniquilación y la derrota del amante, incluido un matiz cargado de esperanza: “Sono proprio queste lacrime, infatti, che rappresentano l’“oltre” della

¹⁴² Étienne Gilson, *El espíritu de la filosofía medieval*, [trad. Ricardo Anaya] 4ª ed., Madrid, Rialp, 2009, p. 269. Y asimismo, con respecto a los actos y las actitudes de amar, véase su tratado explícito de “El amor y su objeto”, en *Ibid.*, pp. 261-276.

¹⁴³ Cfr. *Ibid.*, pp. 266-267 y 271-272.

¹⁴⁴ Marino Alberto Balducci, *op. cit.*, pp. 64-65.

fine dell'uomo —razionalmente parlando— l'“oltre” della petrificazione” [De hecho, son precisamente estas lágrimas que representan el “más allá” del fin del hombre —hablando racionalmente— el “más allá” de la petrificación]¹⁴⁵. Al mismo tiempo, la metamorfosis corporal es una señal que se refiere al abandono de toda excelencia, por el que el espíritu del amante se dirige a la nada. A juzgar por el propio erudito italiano, de esta nada de la *vanitas* / *paupertas* nace “la consapevolezza umile del ruolo di servo” [la conciencia humilde del papel de servir]; a saber, dicho con más precisión, la de la función de *scriba Dei* [escribiente de Dios] o de *homo mediator* [hombre meditador]¹⁴⁶. Tal hecho, que consiste en una confesión total o contrición absoluta, se corresponde con la última plegaria lírica que el poeta exterioriza en el desenlace de su *Canzoniere*. Con “cor contrito humile” [humilde pecho arrepentido] (*Rima CCCLXVI*, v. 120), el poeta anhela que Dios, el que “l cor or conscēntia or morte punge” [empuja al corazón muerte o conciencia] (*Ibid.*, v. 134), “accolga 'l mīo spīrto ultimo in pace” [mi postrer aliento en paz acoja] (*Ibid.*, v. 137). Es decir, una aspiración, con el amor sublimado, por la muerte consciente.

Aparte de la fama profana que se contrasta con la aspiración por la divinidad, y la voluntad que se vincula con el bien y el mal, la última cuestión que nos queda para averiguar en el presente apartado de “Laura, la diosa inmortal”, será la figura de la “donna”, el amor. Por los conceptos combinados de ser *formosa* y *pulchra*, o sea, de ser a la vez hermosa y virtuosa, la Virgen en la *Rima CCCXLVI* de Petrarca es, de hecho, la encarnación sagrada de Laura, la diosa eterna del amor. Un simple ejemplo se halla en la misma pieza: los elogios dedicados a la Virgen con respecto a “tue bellezze” [tus bellezas] (*Ibid.*, v. 54) y “atti pietosi et casti” [hechos piadosos y castos] (*Ibid.*, v. 56) son parecidos a los caracteres de Laura: “Mortal bellezza, atti et parole m'anno / tutta ingombrata l'alma” [Mortal belleza, gestos y palabras / me colmaron el alma] (*Ibid.*, vv. 85-86). Asimismo, por esta impresión de María de ser bella y virtuosa, nos vienen a la mente las imágenes del amor, que hemos señalado

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 65.

más atrás en los apartados de “Laura, la fascinadora” y “Laura, la cruel virtuosa”. La única diferencia que existe entre ellas, a mi modo de ver, sólo se encuentra en sus atributos: la una, sagrada, pertenece al mundo constante celeste; la otra, profana, pertenece al mundo variable de imperfecciones. Pero, gracias al cultivo del poeta, ésta asciende poco a poco al mundo del más allá. Si comparamos detalladamente la pieza palinódica dedicada a la Virgen, con las demás creaciones panegíricas de Laura, deberíamos de comprender la sutileza artística de Petrarca.

En primer lugar, mientras que llama a la Virgen “vera beatrice” [real dichosa] (*Ibid.*, v. 52), dirige laudatorias afines a Laura en otra canción: “Vaghe faville, angeliche, beatrici / de la mia vita” [Bellas chispas, celestes y dichosas / de mi vivir] (*Rima LXXII*, vv. 37-38). Y en un soneto, comparando la visión de la mujer con la de Dios —“come eterna vita è veder Dio” [como ver a Dios es vida eterna] (*Rima CXCI*, v. 1)—, el poeta indica que la presencia de Laura forma la hora más “beatrice” que cualquier momento en toda su vida: “dolce del mio penser hora beatrice, / che vince ogni alta speme, ogni desio” [hora feliz del dulce pensamiento / que toda cima de esperanza vence] (*Ibid.*, vv. 7-8). Aunque el poeta ha añadido “vera” [auténtica] a la “beatrice” [portadora de felicidad] (*Rima CCCLXVI*, v. 52), y ha conferido a la Señora el apelativo “Virgine” [Virgen] en lugar de “Donna” [Señora] o “Madonna” [mi Señora], con el fin de distinguir a propósito María de Laura¹⁴⁷; no obstante, en otros aspectos de la configuración, el poeta ha reflejado varias similitudes virtuales entre una y otra, por las cuales la Virgen en la última canción palinódica se habría corresponderido efectivamente con la Laura celeste.

En la *Rima CCCLI*, advertimos un reflejo profundo de la Señora divina sobre la imagen de Laura, no sólo en su apariencia hermosa y virtuosa, sino también en sus funciones de recuperar la razón, apaciguar el interior dolorosos, y consolar los tormentos del amante. Muestro aquí las dos obras de forma yuxtapuesta, con el fin de hacer un breve análisis sobre sus coincidencias de configuración:

¹⁴⁷ Véanse las observaciones de Kenelm Foster, *op. cit.*, p. 123; Marco Santagata, nota introductoria al texto, en Francesco Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 1419.

Dolci durezza, et placide repulse,
piene di casto amore et di pietate;
leggiadri sdegni, ch'ele mie infiammate
voglie tempraro (or me n'accorgo), e 'nsulse;

gentil parlar, in cui chiaro refulse
con somma cortesia somma honestate;
fior di virtù, fontana di beltate,
ch'ogni basso penser del cor m'avulse;

divino sguardo da far l'uom felice,
or fiero in affrenar la mente ardita
a quel che giustamente si disdice,

or presto a confortar mia frale vita:
questo bel variar fu la radice
di mia salute, ch'altramente era ita.

(*Rima CCCLI*, vv.1-14)

[Dulces desdenes, plácidas repulsas, / llenas de casto amor y compasiones,
/ tiernos desdenes que el deseo ardiente / templaron, aunque insulso ahora
lo veo; / habla gentil donde brillaron claras / la honestidad y cortesía sumas;
/ flor de virtud y fuente de hermosura / que del pecho arrancó toda bajeza; /
santo mirar que al hombre feliz vuelve, / ya fiero al refrenar la mente osa-
da / que con toda justicia se reprende, / ya dispuesto al consuelo de mi vida:
/ el bello cambio la raíz ha sido / de mi salud, que erraba su camino.]

Vergine sola al mondo senza exempio,
che 'l ciel di tue bellezze innamorasti,
cui né prima fu simil né seconda,
santi pensieri, atti pietosi et casti
al vero Dio sacrato et vivo tempio
fecero in tua verginità feconda.
Per te pò la mia vita esser ioconda,
s'a' tuoi preghi, o Maria,
Vergine dolce et pia,
ove 'l fallo abondò, la gratia abonda.
Con le ginocchia de la mente inchine,
prego che sia mia scorta,
et la mia tora via drizzi a buon fine.

(*Rima CCCLXVI*, vv. 53-65)

[Oh Virgen en el mundo sin ejemplo, / que al cielo por ser bella enamoraste,
/ porque igual no tuviste ni segunda, / castos hechos y santos pensamientos
/ al verdadero Dios y templo vivo / en tu virginidad fecunda hicieron. / Por
ti puede mi vida ser gozosa, / María, si a tus ruegos, / oh Virgen dulce y pía,
/ donde abundó el error, la gracia abunda. / Con las rodillas de la mente en
tierra / ruego que tú me guíes / y endereces mis pasos al fin bueno.]

Laura con “Dolci durezza, et placide repulse” [Dulces desdenes, plácidas repulsas]

(*Rima CCCLI*, v. 1) se corresponde con la Virgen de imagen “dolce et pia” [dulce y

pía] (*Rima CCCLXVI*, v. 61); y en la primera, consistente en la “fontana di beltate” [fuente de belleza] (*Rima CCCLI*, v. 7), se refleja la particularidad de María, “sola al mondo senza exempio, / che ’l ciel di tue bellezze innamorasti” [en el mundo sin ejemplo, / que al cielo por ser bella enamoraste] (*Rima CCCLXVI*, vv. 53-54). Además, en sus conductas “piene di casto amore et di pietate” [llenas de casto amor y compasiones] (*Rima CCCLI*, v. 2) y en su “gentil parlar, in cui chiaro refulse / con somma cortesia somma honestate” [habla gentil donde brillaron claras / la honestidad y cortesía sumas] (*Ibid.*, vv. 4-5), se hallan unas consonancias marianas, así como los “santi pensieri, atti pietosi et casti” [castos hechos y santos pensamientos] (*Rima CCCLXVI*, v. 56), la “verginità feconda” [virginidad fecunda] (*Ibid.*, v. 58) y la “gratia” [gracia] (*Ibid.*, v. 62). Aún más, la mirada de la señora que “da far l’uom felice” [que al hombre feliz vuelve] (*Rima CCCLI*, v. 9) y al mismo tiempo es capaz de “fiero in affrenar la mente ardita” [fiero al refrenar la mente osada] (*Ibid.*, v. 10), presenta una virtud idéntica a la de la Señora sagrada, por la que el poeta-amante lograría una vida gozosa y bien guiada: “Per te pò la mia vita esser ioconda” [Por ti puede mi vida ser gozosa] (*Rima CCCLXVI*, v. 59); y “prego che sia mia scorta, / et la mia tora via drizzi a buon fine” [ruego que tú me guíes / y endereces mis pasos al fin bueno] (*Ibid.*, vv. 64-65).

Además de la apariencia exterior y la manera de ser, otro aspecto de similitud que tenemos en cuenta entre Laura y la Virgen, radica en la identidad. De acuerdo con la tradición cristiana, a ésta se le considera como la única mensajera “selecta” [elegida] (*Ibid.*, v. 31) de Dios, o bien, la “fenestra del ciel lucente altera” [ventana del cielo reluciente] (*Ibid.*, v. 31), de manera que en ella “tredolci et cari nomi ài in te raccolti, / madre, figliuola et sposa” [en tres nombres dulces se recogen: / esposa, madre, e hija] (*Ibid.*, vv. 46- 47). Tal concepción tópica sobre la identidad mariana se proyecta en Laura, que se muestra tan piadosa como la madre a su hijo, tan fiel como la esposa a su marido y, asimismo, tan noble y honorable como la diosa a su adorador devoto. De ahí, en correspondencia con la triplicidad de la Virgen:

Né mai pietosa madre al caro figlio
né donna accesa al suo sposo dilecto
die' con tanti sospir', con tal sospetto
in dubbio stato sí fedel consiglio,
come a me quella che 'l mio grave exiglio
mirando dal suo eterno altoricetto,
spesso a me torna co l'usato affecto,
et di doppia pietate ornata ilciglio:
or di madre, or d'amante; or teme, or arde
d'onesto foco; et nel parlar mi mostra
quel che 'n questo viaggio fugga o segua,
contando i casi de la vita nostra,
pregando ch'a levar l'alma non tarde:
et sol quant'ella parla, ò pace o tregua.

(*Rima CCLXXXV*, vv. 1-14)

[Nunca piadosa madre al hijo amado, / ni nunca amante esposa a su marido / dio con tantos suspiros ni temores / un consejo tan fiel ante la duda, / como a mí quien mirando mi destierro / desde el refugio suyo eterno y alto / con frecuencia regresa cariñosa / y con doble piedad en su mirada; / ya madre, ya mujer; ya teme y arde / en fuego honesto; y al hablar me enseña / lo que en este viaje seguir debo, / contando casos de la vida nuestra, / pidiendo que mi alma eleve pronto, / y sólo encuentro paz cuando ella habla.]

La Virgen por su alteza se queda en el cielo supremo, y como si fuera coronada de astros, reluce igual que el sol: “bella, che di sol vestita, / coronata di stella” [bella que de sol vestida, / de estrellas coronada] (*Rima CCCLXVI*, vv. 1-2); “senza fine o beata, / già coronata nel supremo regno” [oh feliz ya por siempre / en el supremo reino coronada] (*Ibid.*, vv. 38-39). Es la misma expresión que elaboró Dante en su gran obra narrativa, donde la Virgen en el Cielo Estrellado, está rodeada por el “amore angelico” [amor angélico] (*Paraíso*, XXIII, v. 103); cuando el poeta alza su cabeza para contemplarla, se presenta como “coronata fiamma” [coronada llama] (*Ibid.*, v. 119)¹⁴⁸. En los versos de Petrarca, cuando el amante recuerda el amor de Laura, la sube al cielo, aludiendo que en el mundo superior se halla su patria o su lugar de partida, y al mismo tiempo la presenta como diosa celeste, o como María en las piezas susodichas, que está coronada de fuegos ardientes del amor divino:

¹⁴⁸ Los versos que cito son tomados de Dante Alighieri, *Comedia. Paraíso*, edición bilingüe, traducción, prólogo y notas de Angel Crespo, 1ª ed. en Biblioteca Formentor Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 276 y 277; 278 y 279.

L'alma mia fiamma oltra le belle bella,
ch'ebbe qui 'l ciel sí amico et sí cortese,
anzi tempo per me nel suo paese
è ritornata, et a la par sua stella.

(*Rima CCLXXXIX*, vv. 1-4)

[Mi santa llama, bella entre las bellas, / que fuera aquí del cielo tan amiga,
/ para mí a su país antes de tiempo / regresó con su estrella semejante.]
.....

O miracol gentil, o felice alma,
o beltà senza exempio altera et rara,
che tosto è ritornata ond'ella uscio!

Ivi del suo ben far corona et palma
quella ch'al mondo si famosa et chata
fé' la sua gran vertute, e 'l furor mio.

(*Rima CCXCV*, vv. 9-14)

[¡Oh milagro gentil, oh feliz alma, / oh belleza sin par altiva y rara / que tan
pronto volviste a tu salida! / De su bien hará allí corona y palma / aquella
a la que hicieron en el mundo / famosa su virtud y el furor mío.]

A medida que la figura de Laura se está sacralizando, el amante se convierte en un mártir del amor divino, afligido por su fracaso de la búsqueda. En esta situación, la señora desempeña el papel de la madre, apaciguando el interior triste del amante, al igual que la Virgen muestra la piedad y consolación a su hijo crucificado:

Amor, che m'à legato et tienmi in croce,
trema quando la vede in su la porta
de l'alma ove n'ancide, anchor sí scorta,
sí dolce in vista et sí soave in voce.

Come donna in suo albergo altera vène,
scacciando de l'oscuro et grave core
co la fronte serena i pensier' tristi.

(*Rima CCLXXXIV*, vv. 5-11)

[Amor, que en cruz me tiene y me ha ligado, / tiembla cuando la ve junto
a la puerta / del alma en que me mata, aún atenta, / dulce a la vista y de
süaves voces. / Como dueña a su casa altiva llega, / del corazón oscuro y
grave echando / con la frente serena las tristezas.]

Por lo demás, el poeta se siente feliz en compañía de María ("Per te pò la mia vita esser ioconda" [Por ti puede mi vida ser gozosa], *Rima CCCLXVI*, v. 59), y a su amparo, se encuentra quieto y libre en el interior: "donna del Re che nostri lacci à

sciolti / et fatto 'l mondo libero et felice" [mujer del Rey que nuestros duros lazos / ha desatado y vuelto libre al mundo] (*Ibid.*, vv. 49-50). Tales laudatorias se hacen también a Laura, por la que el alma del amante se queda calma y bien guiada; aún más, se sacrificaría con mucho gusto:

togliendo anzi per lei sempre trar guai
che cantar per qualunque, e di tal piaga
morir contenta, et vivere in tal nodo.

(*Rima CCXCVI*, vv. 12-14)

[prefiriendo sufrir por ella siempre / y no cantar a otra, y por tal llaga / ir feliz a la muerte estando atada.]

.....
L'alma, che tanta luce non sostiene,
sospira et dice: —O benedette l'ore
del dí che questa via con li occhi apristi!—

(*Rima CCLXXXIV*, vv. 12-14)

[Y el alma, que su luz no sufre, dice / suspirando: «¡Bendita sea la hora / en que abriste esta vía con los ojos!»]

Según hemos dicho (cfr. *supra*, pp. 256-258 y 264), la Virgen con su escudo de la verdad, donde aparece encajada la cabeza de Medusa, convierte al amante en una piedra que llora, arrepentida de sus hechos erróneos: "Medusa et l'error mio m'àn fatto un sasso / d'umor vano stillante" [El error y Medusa me volvieron / en piedra que gotea] (*Rima CCCLXVI*, vv. 111-112). Por otro lado, tenemos en cuenta la función conmovedora en el hablar de la señora virtuosa, que trata de conducir al alma del amante hacia el camino "dritto" [derecho]¹⁴⁹, donde se hallan los actos rectos y justos, al contrario de la perdición y el desvío:

Ir dritto, alto, m'insegna; et io, che 'ntendo
le sue caste lusinghe e i giusti preghi
col dolce mormorar pietoso et basso,

¹⁴⁹ Según la tradición cristiana, mientras que la diestra posee un sentido connotativo de la actividad, el porvenir y el valor benéfico, la siniestra aparece como maléfica, y significa la pasividad, el pasado. Con base en un versículo bíblico —"mirar a la derecha" (Salomón, 142: 5)—, los eruditos opinan que la derecha es el lado del defensor y la dirección al Paraíso, donde están los elegidos en el juicio final; en contraposición a la izquierda, que es el lado de los condenados y la dirección al Infierno (Véanse los análisis pormenorizados de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 407-410).

secondo lei conven mi regga et pieghi,
per la dolcezza che del suo dir prendo,
ch'avria virtù di far piangere un sasso.

(*Rima CCLXXXVI*, vv. 9-14)

[A ir derecho me enseña; y yo, que entiendo / su casto halago y sus plegarias justas / con dulce murmurar piadoso y bajo, / he de seguir la senda que me indica, / por la dulzura que su hablar me ofrece, / que a una piedra llorar hacer podría.]

Con respecto a los elogios de la fama gloriosa, la castidad y la belleza infinita, descubrimos otro aspecto de la correspondencia de figuras entre Laura y la Virgen. He aquí la yuxtaposición de un soneto panegírico de la primera con un fragmento de la pieza penitencial, dedicada a la segunda:

Quel donna attende a gloriosa fama
di senno, di valor, di cortesia,
miri fiso nelli occhi a quella mia nemica,
che mia donna il mondo chiama.

Come s'acquista honor, come Dio s'ama,
come è giunta honestà con leggiadria,
ivi s'impara, et qual è dritta via
di gir al ciel, che lei aspetta et brama.

(*Rima CCLXI*, vv. 1-8)

[La mujer que a gloriosa fama aspire / de valor, sensatez y cortesía, / ponga fija su vista en mi enemiga, / a la que llama el mundo mi señora. / Cómo se adquiere honor y a Dios se quiere, / cómo se juntan castidad con gracia, / allí se aprende, y cuál es el camino / del cielo, que la espera y la desea.]

.....

Virgine chiara et stabile in eterno,
di questo tempestoso mare stella,
d'ogni fedel nocchier fidata guida,
pon' mente in che terribile procella
i' mi ritrovo sol, senza governo,
et ò già da vicin l'ultime strida.

(*Rima CCCLXVI*, vv. 66-71)

[Oh Virgen clara y firme eternamente, / estrella de este mar tempestuoso, / segura guía para aquel que rema, / vuelve tu mente a la tormenta horrible / en que solo me encuentro y sin gobierno, / y donde escucho ya el crujir postrero.]

La “gloriosa fama / di senno, di valor, di cortesia” [gloriosa fama / de valor, sensatez y cortesía] (*Rima CCLXI*, vv. 1-2) de Laura está en consonancia con el esplendor

de María, que se presenta como estrella, “chiara et stabile in eterno” [clara y firme eternamente] (*Rima CCCLXVI*, vv. 66-67). Por lo demás, en la “dritta via / di gir al ciel” [la derecha vía / de dirección al cielo] (*Rima CCLXI*, vv. 7-8), que la dama honorable enseña al amante, refleja el papel de la “fidata guida” [segura guía] (*Rima CCCLXVI*, v. 68) que desempeña la Virgen, con respecto al amante desviado “in che terribile procella / i’ mi ritrovo sol, senza governo” [en la tormenta horrible / en que solo me encuentro y sin gobierno] (*Ibid.*, vv. 69-70).

De hecho, no importa que la imagen sea *in vita* o *in morte* de Laura, Petrarca a menudo la muestra como una diosa celeste, o sea como un ente de personalidad sobrenatural. En la *Rima CLIX*, el poeta aprovecha una serie de las interrogaciones retóricas para tratar lo bello y lo virtuoso extraordinario de la dama, de ahí que su figura se ascienda inconscientemente al plano divino:

In qual parte del ciel, in qual ydea
era l'exempio, onde Natura tolse
quel bel viso leggiadro, in che'ella volse
mostrar qua giú quanto lassú potea?

Qual nimpha in fonti, in selve mai qual dea,
chiome d'oro sí fino a l'aura sciolse?
quanto un cor tante in sé vertuti accolse?
benché la somma è di mia morte rea.

(vv. 1-8)

[¿En qué parte del cielo y en qué idea / se encontraba el ejemplo en que Natura / escogió el gentil rostro con que quiso / mostrar aquí cuanto podía arriba? / ¿Qué ninfa en fuentes y qué diosa en selvas / soltó al aura cabellos tan dorados? / ¿Cuándo tantas virtudes reunió un pecho, / aunque la suma es causa de mi muerte?]

Además, se compara la mirada casta de Laura con la de la digna Divinidad, donde se disfruta de una vida feliz y eterna. La santificación de su imagen no se limita en los aspectos de la apariencia externa, sino que se extiende a los aspectos acústicos. Sus palabras y cantos son tan dulces y angélicos, como si vinieran del paraíso:

Sí come eterna vita è veder Dios,
né piú si brama, né bramar piú lice,

cosí me, donna, il vuo veder, felice
fa in questo breve et fraile viver mio.

Né voi stessa com'or bella vid'io
già mai, se vero al cor l'occhio ridice:
dolce del mio penser hora beatrice,
che vince ogni alta speme, ogni desio.

(*Rima CXCI*, v. 1-8)

[Si como ver a Dios es vida eterna, / y más no se desea, ni se debe, / así vuest-
ra visión feliz me hace / en el frágil y breve vivir mío. / Nunca jamás tan be-
lla como hoy / os vi, si el ojo al corazón no miente; / hora feliz del dulce pen-
samiento / que toda cima de esperanza vence.]

Da quali angeli mosse, et di qual spera,
quel celeste cantar che mi disface,
sí che m'avanza omai da disfar poco?

Di qual sol nacque l'alma luce altera
di que' belli ond'io guerra et pace,
che mi cuocono il cor in ghiaccio e 'n foco?

(*Rima CCXX*, vv. 9-14)

[¿De qué ángeles proviene, y de qué esfera, / el celeste cantar que me desha-
ce / tanto que habrá de deshacerme en poco? / ¿De qué sol esa luz excelsa
y noble / de los ojos que paz me dan y guerra, / y en hielo y fuego el corazón
consumen?]

Occhi miei, oscurato è 'l nostro sole;
anzi è salito al cielo, et ivi splende:
ivi il vedremo anchora, ivi n'attende,
et di nostro tardar forse li dole.

Orecchie mie, l'angeliche parole
sonnano in parte ove è chi meglio intende.
Pie' miei, vostra ragion là non si stende
ov'è colei ch'exercitar vi sòle.

(*Rima CCLXXV*, vv. 1-8)

[Nuestro sol, ojos míos, se ha nublado; / es más, subió a los cielos y allí bri-
lla, / allí lo hemos de ver, y nos espera, / y se duele tal vez de que tardemos. /
Su angélica palabra, oídos míos, / suena en lugar donde mejor la sienten. /
Vuestra fuerza, pies míos, no se extiende / donde está quien solía ejercita-
os.]

Además, después de la muerte, Laura supera toda cosa profana. Al contrario de la mortalidad y el estado moribundo del poeta, ella parece convertirse en una “diva” [diosa] (*Rima CCXCIV*, v. 4), ubicada en el tercer cielo de Venus, con la apariencia más bella y piadosa: “ivi, fra lor che 'l terzo cerchio serra, / la rividi piú bella et me-

no altera” [y, entre aquellos que encierra el tercer cielo, / más hermosa la vi, menos altiva] (*Rima CCCII*, vv. 3-4). Estos versos se corresponden con la *Rima CCLXVIII*, donde “l’invisibil sua forma è in paradiso, / disciolta di quel velo” [invisible ya está en el paraíso, / librada de aquel velo] (vv. 37-38), y toda la hermosura corporal de los años lozanos se convierte en sombra: “qui fece ombra al fior degli anni suoi” [a la flor de sus años dio aquí sombra] (v. 39). En este momento, la figura de la señora se presenta aún más segura, perfecta e inmortal:

... et mai piú non spogliarsi,
quando alma et bella farsi
tanto piú la vedrem , quanto piú vale
sempiterna bellezza che mortale.
Piú che mai bella et piú leggiadra donna
tornami inanzi, come
là dove piú gradir sua vista sente.
Questa è del viver mio l’una colonna,
l’altra è ’l suo chiaro nome,
che sona nel mio cor sí dolcemente.
(*Rima CCLXVIII*, vv. 41-50)

[... y ya nunca despojarse, / cuando cándida y bella / tanto más la veamos cuanto vale / más eterna belleza que terrena. / Hermosa y delicada más que nunca / delante se me pone / donde más siente que su vista agrada. / Es ésta de mi vida una columna, / otra es su claro nombre / que en mi pecho tan dulcemente suena.]

El amor, despegado del material, se convierte más puro y cándido, y su figura goza de “sempiterna bellezza che mortale” [más eterna belleza que terrena] (*Ibid.*, v. 44). Por un lado, en la profundidad del amante, deja una impresión “Piú che mai bella et piú leggiadra” [Hermosa y delicada más que nunca] (*Ibid.*, v. 45); por otro lado, le hace reflexionar sobre la fisonomía verdadera del amor. Basado en esta imagen pura, cándida, bella e invariable —“Questa è del viver mio l’una colonna” [Es ésta de mi vida una columna] (*Ibid.*, v. 48)—, el amante es consciente de los errores del amor que ha cometido en la juventud: “che pur morta è la mia speranza, viva / allor ch’ella fioriva” [que mató a mi esperanza, que vivía / cuando florida estaba] (*Ibid.*, v. 52-53). Tal desengaño profundo se refleja al mismo tiempo en un soneto donde

el poeta, en el inicio, contrasta su vida mortal con el estado inmortal de la señora, y en el último terceto, con la retórica de aliteración, pone de manifiesto la vanidad de la hermosura corporal-física y la ceguera de las pasiones humanas, así como la inestabilidad de la esperanza profana:

Soleasi nel mio cor star bella et viva,
com'alta donna in loco humile et basso:
or son fatto io per l'ultimo suo passo
non pur mortal, ma morto, et ella è diva.
.....

Veramente siam noi polvere et ombra,
veramente la voglia cieca e'ngorda,
veramente fallace è la speranza.

(*Rima CCXCIV*, vv. 1-4; 12-14)

[Solía en mi pecho estarse bella y viva, / como en lugar humilde gran señora; / ahora me he vuelto por su extremo paso / no ya mortal, mas muerto, y ella diosa. {...} En verdad sólo somo polvo y sombra, / en verdad la pasión nos mata y ciega, / en verdad que falaz es la esperanza.]

Acompañado del matiz cristiano y mezclado con las concepciones escolásticas del Medioevo, el amor del poeta se eleva del plano material al inmaterial, pasando por las reflexiones interiores sobre los temas de *cupiditas*, *pudicitia*, *mors*, *fama* y *tempus*, hasta llegar al entorno *eternitatis*, tal y como se muestra en la trayectoria evolutiva de los *Triumph*i (cfr. *infra*, Figs. 25-30). En la última fase, el poeta habla a su propio corazón: “«In che ti fidi?»” [«¿En qué confías?»] (*TE*, v. 3). A pesar de responderle que cree “Nel Signor” [En el Señor] (*Ibid.*, v. 4), el poeta, con artificio deliberado, asciende su amor al ámbito eterno. En especial, en el final del *corpus*, advertimos que se bendice el lugar del encuentro amoroso y la tumba de la bella y virtuosa dama, sin mencionar de nuevo el primigenio personaje central del último paso al recinto eterno, el Señor; de ahí que Laura se presente como diosa inmortal en el fuero interno del poeta-amante, igual que Dios en el mundo ideal y perenne:

A riva un fiume che nasce in Gebenna
Amor mi die' per lei sì lunga guerra
che la memoria anchora il cor accenna.

Felice sasso che 'l bel viso serra!
 Che, poi che avrà ripreso il suo bel velo,
 se fu beato chi la vide interra,

or che fia dunque a rivederla in cielo?

(TE, vv. 139-145)

[A la orilla de un río, en Monginevra, / Amor me dio por ella tan gran lucha, /
 que el corazón se acuerda todavía. / ¡Feliz la losa que su rostro cubre! / Que,
 después de volver a su belleza, / si fue dichoso quien la vio en la tierra, / ¿qué
 no ha de ser al verla allá en el cielo?]



Fig. 25. Ilustraciones con el título “Le triumphe d’amours” [El triunfo de amor], elaboradas por autor incógnito, en Francesco Petrarca, *Les Triomphes*, con la traducción anónima del italiano al francés y con un comentario de Bernardo Lapini (Ruan, 1503), Fols. 7 verso y 8 recto, MS. Fr. 594; manuscrito realizado probablemente a instancias del cardenal Georges d’Amboise, para el rey Luis XII (reinado 1498-1515), conservado ahora en la Bibliothèque nationale de France, París¹⁵⁰. Se describe el desfile sensual del dios del Amor, Cupido, que junto con el cortejo de los preclaros amantes históricos y literarios, se dirige al santuario consagrado a Venus.

¹⁵⁰ Fuente de la imagen: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petrarch-1-love-godefroy-batave.JPG> (“Petrarch’s Triumphs”, *Wikimedia Commons*) [fecha de consulta: 20/12/2012]. En cuanto a la información detallada sobre el propio manuscrito francés, véase la página de archivo virtual *Gallica*, fundada por la Bibliothèque nationale de France: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007856/> [fecha de consulta: 20/12/2012].



Fig. 26.

Ilustración al Triumphus Pudicitie, titulada “La victoire de raison contre l'appétit sensuel” [La victoria de razón sobre el deseo sensual], Fol. 101 verso, MS. Fr. 594, en Ibid.¹⁵¹. Se exterioriza la lucha del amor modesto de Laura contra el loco y libertino de Cupido.

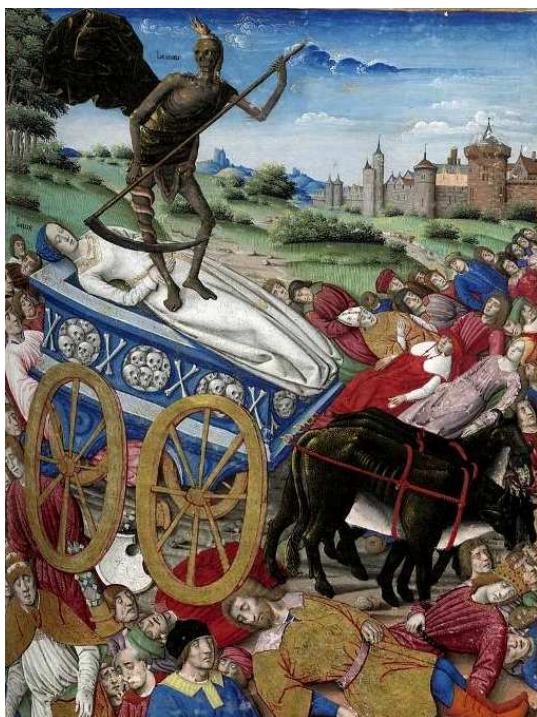


Fig. 27.

Miniatura titulada “Le triumphe de la mort” [El triunfo de la muerte], Fol. 135 recto, MS. Fr. 594, en Ibid.¹⁵². Con la mujer envuelta en negro manto, portando una gran guadaña, levantada por encima del despojo de Laura, y vigilando los cadáveres al pie de su carro, se refleja el vencimiento de la Muerte sobre la Castidad, y asimismo su poder destructor de todos los mortales.

¹⁵¹ Fuente de la imagen: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007856/f210.item> (“Pétrarque, *Les Triumphes*, traduction rouennaise anonyme, avec un commentaire de Bernardo Lapini”, *Gallica*, Bibliothèque Nationale de France) [fecha de consulta: 20/12/2012].

¹⁵² Fuente de la imagen: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007856/f277.item> (*Ibid.*).



Fig. 28.

Ilustración al Triumphus Fame, titulada “La victoire de renommée contre la mort” [La victoria de fama sobre la muerte], Fol. 178 verso, MS. Fr. 594, en Ibid.¹⁵³. Con la presencia de la Fama, la debilitación de la Muerte, y al mismo tiempo la resurrección de los hombres ilustres en sus sepulcros, se deja ver el vencimiento de la primera sobre la segunda.



Fig. 29.

Ilustración al Triumphus Temporis, titulada “La victoire du temps contre renommée” [La victoria del tiempo sobre fama], Fol. 348 verso, MS. Fr. 594, en Ibid.¹⁵⁴. A través de la llegada del cortejo del Tiempo desde lo alto del cielo y la contemplación de los seguidores de la Fama, se expone la superación de la fuerza transcendente sobre la última natural, por la que germina la búsqueda del renombre.

¹⁵³ Fuente de la imagen: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007856/f364.item> (Ibid.).

¹⁵⁴ Fuente de la imagen: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007856/f704.item> (Ibid.).



Fig. 30. Ilustraciones al Triumphus Eternitatis, tituladas “La victoire de la trinité contre le temps” [La victoria de la trinidad sobre el tiempo] y “Le triumphe de trinité” [El triunfo de trinidad], Fols. 375 verso y 376 recto, MS. Fr. 594, en Ibid.¹⁵⁵. Se muestra el triunfo decisivo de la Eternidad, a través de la ausencia del Tiempo en su carro y el predominio de la Santísima Trinidad, que consiste en Padre, Hijo y Espíritu Santo (encarnado por la paloma).

Según declara Williams¹⁵⁶, en la perspectiva del poeta, la señora Laura, siendo la diosa inspiradora de sus creaciones líricas y de su vida literaria, representa más allá de lo que ciertos filósofos denominan generalmente el “relational love” [amor relacionado]. Ella simboliza, en cambio, todas las fuerzas de la hermosura y las de la fascinación de la Naturaleza; o sea, que es la perfecta criatura de Dios, asignada al mundo profano, pero reflejando el modelo ideal que existe en el mundo del más allá, según ilustra la Biblia: “Invisibilia enim ipsius, a creatura mundi, per ea quae facta sunt, intellecta, conspiciuntur: sempiterna quoque ejus virtus, et divinitas, ita ut sint inexcusabiles” [En efecto, las perfecciones invisibles de Dios, aun su eterno poder y su Divinidad, se han hecho visibles después de la creación del mundo, por

¹⁵⁵ Fuente de la imagen: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petrarch-6-eternity.jpg> (“Petrarch’s Triumphs”, *Wikimedia Commons*) [fecha de consulta: 20/12/2012].

¹⁵⁶ Cfr. Pamela Williams, *op. cit.*, p. 94.

el conocimiento que de ellas nos dan sus criaturas; y así tales hombres no tienen disculpa] (*Romanos*, 1: 20)¹⁵⁷. Atendiendo a la erudita norteamericana, el valor del sentimiento amoroso que el poeta muestra hacia Laura se relaciona estrechamente con el valor del amor hacia Dios. Pero, como el poeta nunca trata de haber escogido entre los dos sentimientos, no podríamos decir que el uno se hubiera contrapuesto al otro. Seguro es que el poeta desea que el amor profano podría reconciliarse con el sagrado, y al mismo tiempo aspira por encontrar una manera de reconciliación que merecía la pena.

Al analizar las cuestiones vinculadas con la eternización del amor, podríamos resumir que todas las cosas hechas por Dios son bellas y buenas, y el mal nace del libre albedrío del individuo. Petrarca expone a propósito la perversión del amante para que todo el mundo tenga en cuenta la verdad de que “L’amore-errore per Laura conduce a una morte (non ci sono dubbi); ma, forse, questa stessa morte e tutto il dolor del poeta, come uomo-umanità, sono veramente necessari per capire” [El amor-error por Laura conduce a una muerte (no hay dudas), pero a lo mejor, esta misma muerte y todo el dolor del poeta, como hombre-humanidad, son necesarios para comprender]¹⁵⁸. Petrarca hace que el espíritu degradado se purifique durante las reflexiones sobre los temas de lo bello y lo bueno, se desarrolle y se fortifique a lo largo del sufrimiento por causa del mal. Esto es, un ascenso espiritual de sí, por el que el alma se aparta poco a poco de la perdición, y cambia su punto de vista en la contemplación de la belleza: desde el plano de la hermosura corporal, la mirada se sube al plano interior de la bondad virtuosa, y pasa por el recuerdo de la belleza que da lugar a la inspiración poética, hasta llegar al origen de la belleza inteligible, que es lo bello en sí. En este proceso de la elevación espiritual, se forma una *scala perfectionis* platónica, que se corresponde con la idea de Agustín:

¹⁵⁷ *La sagrada Biblia nuevamente traducida de la Vulgata latina al español*, tomo II (Del Nuevo Testamento. Las Epístolas de S. Pablo, de Santiago, de S. Pedro, de S. Juan, de S. Judas, y el Apocalipsis), traducida y anotada por Félix Torres Amat, Madrid, Don León Amarita, 1823, p. 3.

¹⁵⁸ Marino Alberto Balducci, *op. cit.*, p. 65.

Atque ita gradatim a corporibus ad sentientem per corpus animam atque inde ad eius interiorem vim, cui sensus corporis exteriora nuntiaret, et quousque possunt bestiae, atque inde rursus ad ratiocinantem potentiam, ad quam refertur iudicandum, quod sumitur a sensibus corporis; quae se quoque in me comperiens mutabilem erexit se ad intellegentiam suam et abduxit cogitationem a consuetudine, subtrahens se contradicentibus turbis phantasmatum, ut inveniret, quo lumine aspargeretur, cum sine ulla dubitatione clamaret incommutabile praeferendum esse mutabili, unde nosset ipsum incommutabile —quod nisi aliquo modo nosset, nullo modo illud mutabili certa praeponeret— et pervenit ad id, quod est in ictu trepidantis aspectus (VII, 17)¹⁵⁹.

[Y fui subiendo gradualmente de los cuerpos al alma, que siente por el cuerpo; y de aquí al sentido íntimo, al que comunican o anuncian los sentidos del cuerpo las cosas exteriores, y hasta el cual pueden llegar las bestias. De aquí pasé nuevamente a la potencia ratiocinante, a la que pertenece juzgar de los datos de los sentidos corporales, a cual, a su vez, juzgándose a sí misma mudable, se remontó a la misma inteligencia, y apartó el pensamiento de la costumbre, y se sustrajo a la multitud de fantasmas contradictorios para ver de qué luz estaba inundada, cuando sin ninguna duda clamaba que lo inmutable debía ser preferido a lo mudable; y de dónde conocía yo lo inmutable, ya que si no lo conociera de algún modo, de ninguno lo antepondría a lo mudable con tanta certeza. Y, finalmente, llegé a «lo que es» en un golpe de vista trepidante.]

Siguiendo este mecanismo evolutivo, Laura se convierte al final en la diosa eterna de Petrarca, y como la intermediaria de la Divinidad, refleja la belleza primigenia en sí; es decir, que es el trasunto perfecto de lo bello ideal. Si hacemos una simple comparación entre el santo y el poeta con respecto a su esperanza, encontraríamos otra curiosa coincidencia en sus expresiones poéticas. Agustín proyecta su modelo ideal del bello-bueno en Jesucristo, y espera que, por medio de él, pueda encontrar el mejor remedio de conseguir el estado pacífico en su fuero interno: “Merito mihi spes valida in illo est, quod sanabis omnes languores meos per eum, qui sedet ad dexteram tuam et te interpellat pro nobis: alioquin desperarem” [Con razón tengo yo gran esperanza en él de que sanarás todos mis languores por su medio, porque el que está sentado a tu diestra te suplica por nosotros; de otro modo desesperaría] (X, 43)¹⁶⁰. Petrarca, en cambio, deposita su esperanza en Laura, la figura conferida de nobleza y alteza, que se sienta al lado de Dios, y se encarga de conducir el alma del poeta, libre de las ataduras profanas, hacia el mundo eterno:

¹⁵⁹ San Agustín, *op. cit.*, pp. 292-293.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 452.

Donna che lieta col Principio nostro
ti stai, come tua vita alma rechiede,
assisa in alta et gloriosa sede,
et d'altro ornata che di perle e d'ostro,
.....

dunque per amendar la lunga guerra
per cui dal mondo a te sola mi volsi,
prega ch'ï venga tosto a star con voi.

(*Rima CCCXLVII*, vv. 1-4; 12-14)

[Tú, que feliz con el Principio nuestro / estás, como tu vida se merece, / mu-
jer, sentada en alta y santa sede, / adornada de púrpura y de perlas, {...} / así,
por compensar la larga guerra / que me volvió hacia ti olvidando el mundo,
/ suplica que esté pronto con vosotros]

En conclusión, desde el punto de vista del poeta, el amor se refiere no sólo a la belleza físico-corporal, sino también a la concepción ideal de lo bello inteligible. Al influjo de la sensibilidad estética de la Edad Media, sostiene que la hermosura real, la *pulchritudo* (pulcritud), pertenece al Demiurgo; mientras tanto, la que existe en este mundo sólo puede reconocerse por *venustas* (venustidad). La belleza de todas las criaturas es uno de los afluentes de la Belleza suprema, compartiendo el atributo de lo bello con todos los seres del mundo; a saber, que consiste en un bien partido, no integral. Por lo tanto, la belleza profana es sólo sombra del Bien divino, y nunca puede convertirse en la meta final para la búsqueda del amor, sino que desempeña el papel intermediario que dirige al amante hacia el plano ideal de lo bello-bueno-verdadero¹⁶¹. Por otra parte, en los inicios del Renacimiento, surge una palpitante conciencia antropocéntrica, por la que el hombre se convierte en la entidad singular de la expresión espiritual; se muestra subjetivamente, intenta conocer a sí mismo y crear su propia identidad, con el fin de conseguir el desarrollo armónico entre la vida espiritual y la vida material. Es decir, que evita que “i raggi / del vero amore” [los rayos / del verdadero amor] (*Paraíso*, VI, vv. 116-117) disminuyan, en la medida que está buscando la gloria profana¹⁶². Por consiguiente, en las obras de Petrarca,

¹⁶¹ Idea sintetizada de Johan Huizinga, *op. cit.*, pp. 355-356.

¹⁶² Los versos son tomados de Dante Alighieri, en *op. cit.*, pp. 72 y 73. Con respecto al desarrollo del individuo renacentista, véanse los estudios explícitos de Jacob Burckhardt, en *op. cit.*, pp. 141-155.

vemos que Laura no es sólo una belleza concreta de pelo rubio, piel blanca y visión fascinadora, sino que se transforma en personajes míticos, animales simbólicos e imágenes alegóricas. Por el vínculo con la doctrina filosófica medieval, la dama se convierte en diosa eterna, tal como Dios o la Virgen, que se conecta con el Mundo Inteligible. El poeta confiere caracteres particulares al amor, y exterioriza íntegramente los avatares de la belleza durante la espiritualización del tema del amor.

E. FINAL A MODO DE CONCLUSIÓN

El amor de Petrarca es espiritual. En su expresión de la temática amor-alma, se incorporan el dogma platónico-neoplatónico, la actitud imperturbable del sabio estoico, el sensualismo de la mitología clásica, y aún más los elementos teológicos de la religión cristiana. Por una parte, sostiene la sacralidad del amor, y atiende al primitivo deseo sensorial que provoca el propio amor. Por otra, pone de relieve la racionalidad contenida en el alma, que proviene del contorno sagrado del mundo superior. Cuando el alma se fusiona con el cuerpo, degenera. No obstante, una vez que halle la razón dentro de sí misma y sepa cómo servirse de ella, el alma se libera de la cárcel corporal, recupera su estado tan puro como se encontraba al principio de su creación, y aún consigue retornar a la patria a la que pertenecía, disfrutando de la felicidad inmortal.

En la creación literaria del poeta, sus versos están saturados del pensamiento y la visión cósmica de la Edad Media, y al mismo tiempo se atisban bastantes ideas humanísticas que anticipan los desarrollos intelectuales del Renacimiento. Una de éstas, que asimismo es la más significativa, consiste en la preocupación y confianza en el alma humana. Según estudia Kristeller, el poeta afirma que “el hombre y sus problemas deberían ser el principal objeto e interés del pensamiento y de la filosofía. Ésta es también la justificación que da a su insistencia en la filosofía moral”¹⁶³.

¹⁶³ Paul Oskar Kristeller, *Ocho filósofos...*, cit., p. 30.

Además, el poeta fundamenta la posibilidad de que el hombre se haga sagrado en este mundo profano, y sostiene que puede depender de su empeño espiritual para quedarse exento de la degradación y abrazarse de nuevo la Divinidad.

En el aspecto de los sentimientos, Petrarca se dedica al cultivo del amor; en el sector de la conciencia, cuida del estado del raciocinio. ¿Cómo los dos llegan a ser desarrollados de modo armónico? En primer lugar, el amante habrá de sublimar la búsqueda de la belleza desde el plano material-físico-corpóreo al plano espiritual-racional-incorpóreo, tal y como Platón revela en su teoría ascensorial de la belleza, que consiste en la *scala perfectionis* (cfr. *Banquete*, 211^c). Aparte de conferir estos atributos espirituales al objeto de amor, es indispensable que el amante se someta al correspondiente cambio en su comportamiento. Para percibir la belleza, la vista debe ser el sentido más fino y adecuado que los restantes del cuerpo, pero con ella sola, nunca pasa a percatarse de la hermosura más allá de lo aparente. De ahí que al amante le convenga partir del contacto visual, contemplando el bello objeto, del que se inspira el deseo de amor. Durante la reflexión sobre el motivo, se da paso al razonamiento con respecto a la faceta espiritual del amor. Por medio de la facultad imaginaria, el amante configura la belleza en su propio interior, y la guarda dentro de sí mismo. Desde el mirar, deliberar hasta imaginar, la belleza experimenta una trayectoria evolutiva: se muestra cada vez más pura, se vuelve independiente de los objetos físicos, se entiende como algo espiritual y sobrehumano, hasta superar los límites que el cuerpo e incluso la razón le imponen. En la medida de que la belleza se está convirtiendo en un concepto puro e incorpóreo, más allá de las ataduras de los sentidos, el amante se encuentra cada vez más tranquilo e impertérrito ante la hermosura seductora que existe en el mundo exterior, y al final cae en la cuenta de que en su propia alma, se ubica la belleza suprema; esto es, un reflejo virtual de la Divinidad.

La sutil conexión entre el amor y el alma que Petrarca establece se forma en una corriente lírica en los ateneos renacentistas, y al mismo tiempo contribuye al pensamiento filosófico de esa época. Muchos intelectuales elaboran tratados, con

base en el sendero espiritual de Petrarca, hablando del sentido y los componentes del amor, y cómo los amantes se conducen con respecto al propio tema en el plano espiritual. En el Renacimiento italiano, se distinguen cuatro escritores filosóficos, que llevan adelante cualitativamente el legado ideológico del poeta, constituyen la nueva perspectiva neoplatónica, y ejercen una influencia imprescindible, tanto en el círculo intelectual como en el parnaso poético: son Marsilio Ficino con su original tratado *De Amore* o *Comentario a «El Banquete» de Platón* (1469), León Hebreo con sus afamados *Diálogos de amor* (finalizados en 1502, cuya edición príncipe no vio la luz hasta 1535), Pietro Bembo con su diálogo ficticio de *Los asolanos* (1505), y Baltasar de Castiglione con *El cortesano* (1528). Sus pensamiento y obras no sólo gozan de mucha importancia en Italia, sino que los traducen e interpretan en gran medida en España durante el Siglo de Oro, marcando un evidente hilo conceptual, en cuanto se aborde el amor. Por consiguiente, en el capítulo IV, parto de tal perspectiva amatoria espiritual, y me baso en los susodichos tratados filográficos, con el fin de indagar en el enlace temático entre Petrarca y el primer petrarquista más importante en España, Garcilaso de la Vega. Pero, antes de entrar en el análisis de los versos del poeta toledano, conviene detenernos en el ámbito literario-cultural, para estudiar el panorama del petrarquismo y su influencia en la España del Siglo de Oro, así como la reacción contra la corriente italianista en este país.

CAPÍTULO III.
PETRARQUISMO Y
ANTIPETRARQUISMO

A. EL PETRARQUISMO Y SU INFLUENCIA EN LA ESPAÑA ÁUREA

Atendiendo a la clasificación de la lengua, las obras de Petrarca se distribuyen en dos partes, latina e italiana, del mismo modo que en la imagen del propio poeta se distinguen dos personalidades correspondientes: el Petrarca latino-moralista y el Petrarca vulgar, o sea vernáculo-amoroso. Acerca del primer aspecto, al margen de unas creaciones experimentales y biografías de los personajes ilustres, se hallan sobre todo las obras doctrinales, de fuerte matiz meditativo y dialéctico: epístolas, invectivas y tratados filosófico-morales. Las obras en italiano sólo consisten en el *Canzoniere* y los *Triumph*i, cuyo motivo fundamental es el amor, acompañado de unas reflexiones sobre la crisis espiritual y unas críticas, no exentas de desengaño e ironía, de la condición humana. En la época de Petrarca, los poemas vernáculos, al compararlos con los en latín, fueron reconocidos como “indignos de un erudito serio”¹. Sin embargo, tras más de una centuria, dada su particularidad espiritual, el *Canzoniere* se convirtió en la obra más representativa y la más imitada para los seguidores petrarquistas. Cuando Mann analiza la carta *Posteritati*, declara que:

Sigue un relato de los acontecimientos más importantes de su carrera: sus estudios, viajes [...]. Menciona algunas de sus obras en latín, pero no hay ni una palabra sobre el *Canzoniere*.

.....

Pero, ¿qué hay del legado literario de Petrarca y qué ha hecho la posteridad con él? Las ironías son numerosas. Si es que ha oído hablar de Petrarca, la mayoría de la gente hoy en día lo conoce en tanto que escritor de sonetos en italiano y amante de Laura, como si todo su rechazo [...] de sus «fragmentos en lengua vernácula» hubiera sido en vano².

¹ Nicholas Mann, *op. cit.*, p. 61.

² *Ibid.*, pp. 114-115.

Antonio Prieto, partiendo de la epístola de Petrarca a Boccaccio, en cuanto al apóstrofe contra el amor (*Epystole*, III, 17), observa la biografía que este cuentista realizó para nuestro poeta. Al compararla con la hecha por Leonardo Bruni (hacia 1370-1444), nota un obvio cambio en la imagen de Petrarca, así que declara que el reconocimiento del petrarquismo empezó a transformarse de la *imitatio vitae* del humanista, del docto latino, del sabio imitador de los antiguos, del filósofo moral, en la imitación del lirismo y el préstamo estilístico del *Canzoniere*. O dicho en palabras de Prieto:

No es así extraño que cuando Boccaccio escriba su breve *De vita et moribus... Petracchi* sitúe a Laura en la cercanía simbólica del lauro para resaltar al autor del *África*, al sabio imitador de los antiguos, al erudito filólogo y filósofo conocedor de las teorías morales y teológicas. [...] El caso es que, comenzando con Boccaccio, el Petrarca que recorrerá el *Quattrocento* es el humanista, el docto latino, y su *Canzoniere* irá ligado, como práctica poética, al *stil novo*. Pero en los diálogos *Ad Petrum Histrum* de Leonardo Bruni, por boca de Niccoli, ya aparece un elogio a la elegancia de las *rimas* e, inmediatamente, con las disputas entre *latino* y *vulgare*, Petrarca va siendo escogido como modelo de estilo y surgen sus múltiples imitadores. Tenemos así ya un petrarquismo, que encontramos en nuestra poesía: el petrarquismo como forma, como modelo de estilo, de expresión poética, que se practicará como educación cortesana repitiendo sus elementos estilísticos, sus palabras y situaciones poéticas³.

M. P. Manero Sorolla sintetiza la opinión de varios estudiosos, y hace constar que, en sentido genérico, el petrarquismo consta de la imitación directa o indirecta del poeta, reflejada en las letras, artes plásticas, música, y también se refiere a los elogios y estudios sobre sus obras e influencia. En sentido estricto, en especial, en la literatura del Quinientos, el petrarquismo significa específicamente la corriente imitativa del *Canzoniere* por antonomasia⁴. En la creación de Petrarca, notamos una evidente distinción entre los textos latinos y vernáculos, hecha a propósito por el poeta, quien denominó a los primeros “versi” y a los segundos “rime”; en tanto

³ Antonio Prieto, *op. cit.*, p. 52.

⁴ María del Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987, pp. 5-6. La opinión se refleja también en Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960, p. XIII.

que mostró una preferencia por los primeros, reconoció los segundos como *nugae*, *nugallae* o *ineptiae iuvenile*; a saber, naderías, bagatelas, cosas sin importancia⁵. En realidad, el poeta nunca dejó de modificar y perfeccionar su *Canzoniere*. Según esclarece Wilkins, desde 1342 hasta los últimos años de su vida, Petrarca elaboró cuidadosamente los versos, y realizó numerosas confecciones en total, corrigiendo, redactando, añadiendo, desechando, seleccionando y transcribiendo las rimas que había hecho. En la sexta fase (durante 1367-1372), que era para la recopilación del código *Vaticano Latino 3.195*, se detallan aún más cuatro periodos distintos⁶. Para Wilkins, el *Canzoniere* debería de ser un proyecto perfectamente deliberado por el poeta, quien intentó conformar la autobiografía amorosa y articular el perfil de las vivencias sentimentales con el espíritu meditativo en las obras latinas en prosa: el alma consciente de su propia fragilidad y perversión desea encontrarse libre de las seducciones corpóreo-materiales para llegar a la salvación-elevación. Según dice A. Gómez Moreno, “Lo que Petrarca nunca habría imaginado es que, [...] gracias a sus poemas amorios en lengua vulgar, honraría a Italia como ningún otro escritor. [...] En ese sentido, la vigencia de la poesía de Petrarca —caso singular donde los haya— lo convierte en embajador permanente de la cultura italiana, que le debe parte de su inmenso prestigio”⁷.

⁵ En cuanto a la distinción entre “versi” y “rime”, véase la nota textual que realiza Marco Santagata, en su edición de Francesco Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 451. Y acerca de las expresiones al respecto, véanse las *Rimas XCII*, v. 9 (“Piangan le rime anchor, piangano i versi” [Lloren las rimas, y también los versos]); *CXIV*, v. 6 (“or rime et versi, or colgo herbe et fiori” [cojo rimas y versos, hierba y flores]); *CLXXXII*, v. 11 (“né ’n penser cape, nonché ’n versi o ’n rima” [no cabe en la razón, ni en verso o rima]); *CCXXXIX*, v. 12 (“che non curò già mai rime né versi” [que nunca valoró rimas ni versos]); los *TC IV*, vv. 70-71 (“... che né ’n rima / poria, né ’n prosa ornar assai, né versi” [... que ni en rima / ni en verso alabar podré bastante]); *TM I*, v. 144 (“ardito di parlarne in versi o ’n rima” [no digo ya tratarlo en verso o rima]).

En cuanto a las obras que el propio poeta considera como “*nugae*”, “*nugallae*” o “*ineptiae iuvenile*”, véanse los estudios que elabora Victoria Kirkham, “A Life’s Work” y su nota textual, en VV. AA., *Petrarca. A Critical Guide...*, cit., pp. 2 y 348; y también realiza María del Pilar Manero Sorolla, en *Introducción...*, cit., p. 6. Las expresiones de Petrarca al respecto se leen en sus *Familiares*, I, 1; XII, 6; *Seniles*, XIII, 11.

⁶ Cfr. estudio sobre “La formazione del «Canzoniere»”, que hace Ernest Hatch Wilkins, en *Vita del Petrarca e La formazione del «Canzoniere»*, a cura di Remo Ceserani, traduzione dall’americano di Remo Ceserani, 2ª ed., Milán, Feltrinelli, 1980, pp. 337-379. Además, véase la explicación sucinta de Aldo S. Bernardo, “Laura and the Rime”, en *Petrarch, Laura, and the Triumphs*, Nueva York, State University of New York, 1974, pp. 26-60.

⁷ Véase el prólogo de Ángel Gómez Moreno, “Petrarca y el petrarquismo: apuntes a vuelapluma”, en Francesco Petrarca, *Cartas...*, cit., pp. 13-14.

No se debe a la casualidad la divulgación y la popularidad del *Canzoniere* en pleno Renacimiento. En opinión del propio Gómez Moreno, su triunfo se atribuye a la confluencia de tres factores. Primero, debido a la popularidad del *De remediis* durante el *Quattrocento*, se afianzó el petrarquismo latino-moralista, por el que se confirió un carácter espiritual a los *Rerum vulgarium fragmenta*; por consiguiente, éstos, distinguidos del erotismo del *roman courtois* y las coplas trovadorescas, pudieron circular con una especie de salvoconductos que los protegió de las desaprobarciones moralistas de los críticos. Segundo, el apoyo entusiasta de los grandes escritores italianos fomentó la fama del Petrarca vernáculo-amoroso; por ejemplo, Angelo Poliziano (1454-1494) sembró la admiración por él entre los discípulos que estudiaron en Italia; Jacopo Sannazaro (1456-1530) empleó el paisaje sentimental bucólico para profundizar en aquella estética de la melancolía, a la que contribuyó el renombrado poeta aretino; además, Pietro Bembo (1470-1547), aparte de editar *Le cose volgari di M. Francesco Petrarca* (Venecia, 1501), fundió el petrarquismo con el neoplatonismo en su tratado filológico, *Gli asolani* (1505), proporcionando así una fórmula original y característica para la creación artística del Renacimiento, y también elaboró las *Prose della volgar lingua* (1525), adelantándose en convertir al Petrarca lírico en un modelo de la lengua y poesía moderna. En cuanto al tercer factor, se debería buscarlo en el elenco de los prestigiosos escritores petrarquistas entre los siglos XV y XVI, tales como Matteo Maria Boiardo (1441-1494), Ludovico Ariosto (1474-1533), Bernardo Tasso (1493-1569) y Luigi Tansillo (1510-1568): “Su extensión, su calidad internacional y su marcado carácter internacional”, junto con la hegemonía artística de Italia, ámbito de la cultura grecorromana, contribuyeron a la difusión del petrarquismo amoroso en toda Europa⁸.

Con respecto al primer factor, Nicholas Mann ha propuesto una opinión muy clara y sucinta para explicar el vínculo de la difusión petrarquista, desde las obras latinas hasta las italianas: “Adondequiera que uno mire surge en Europa el mismo modelo: primero el éxito desbordante de las obras en latín, luego, confirmando la

⁸ Estudio resumido por *Ibid.*, pp. 14-16.

imagen de moralista, la ascensión de los *Trionfi*, y, finalmente, sobre todo en el siglo XVI, el triunfo del *Canzoniere*”⁹. Las obras en latín superaron las fronteras de la lengua, y dada la fama de Petrarca, lograron victorias sin cuento, dentro y fuera de Italia. Cuando vivía el poeta, los estudiosos y bibilófilos le dirigieron demandas de sus creaciones, a veces antes de que las terminase. Cuando falleció, los lectores siguieron aumentando. Atendiendo a las más o menos 500 copias manuscritas de las obras en latín de Petrarca que existen hoy en día, se puede imaginar su fama y popularidad. En la segunda mitad del *Quattrocento*, cuando se introdujo la nueva imprenta en Europa, sus lectores ya no se limitaron a las cercanas Francia, España, Portugal, Inglaterra y Alemania, sino que se extendieron a las regiones del más allá: Escocia, Suecia, Polonia, etc. Gracias a la nueva técnica, las creaciones de Petrarca pudieron ser reeditadas continuamente, y en 1554 salió a la luz la primera edición de la *Opera omnia* (Basilea), que marcó la plenitud del petrarquismo¹⁰.

Entre los tratados en latín, el *De remediis* era de la máxima demanda en toda Europa, ya que la doctrina estoica caracterizó el modo de pensar en la tardía Edad Media y comienzos del Renacimiento. El uso de la inteligencia racional y el vivir *secundum naturam*, que propugna el *De remediis*, se adecuaba al gusto del lector de la época; y los consuelos y severas advertencias, reflejados en esta obra, fueron reconocidos como concepción de la moralidad ortodoxa¹¹.

La imagen del Petrarca latino-moral se proyectó a menudo en las obras vulgo- amorosas, e indirectamente influyó en su difusión. En la secuencia evolutiva de los *Triumphs*, se leía la escala ascensional del alma platónica. Los soliloquios interiores del *Canzoniere* recordaban los arrepentimientos y cavilaciones del alma, así como sus desengaños y lecciones. Una estadística expresa que desde 1470 hasta 1500, o bien, en los primeros 30 años en que se introdujo la imprenta, se encontraron en toda Europa 25 ediciones de los *Rerum vulgarium fragmenta* y *Triumphs* juntos,

⁹ Nicholas Mann, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 116.

¹¹ Cfr. *Ibid.*, pp. 116-117.

y aparte se publicaron 9 veces los *Triumph*i solos¹². A lo largo del surgimiento de las lenguas vernáculas, las cuestiones amorosas que Petrarca había desarrollado con destreza, se convirtieron en objeto fundamental de las imitaciones y estudios posteriores. A propósito de la fortuna de los dos *corpus* en italiano, señala Mann: “en su tierra nativa generaron una vasta profusión de poemas en lengua vernácula siguiendo en un primer momento la influencia de los *Trionfi*, y luego bajo la inspiración lírica de los sonetos y las *canzoni*, especialmente en lo referente a su estructura. La imitación, conocida hoy como Petrarquismo, se convirtió en un fenómeno poético de gran importancia, inicialmente en Italia y luego en toda España”¹³.

* * * * *

La secuencia de la transmisión petrarquista en España es igual que en el resto de los países europeos: obras en latín > *Triumph*i > *Canzoniere*. Antes de indagar en la fama de Petrarca *post mortem*, nos conviene citar un trabajo de Rico, sobre el contacto de la intelectualidad peninsular con el poeta aretino cuando vivía. Mientras que Deyermond atribuye la temprana difusión del petrarquismo en España a los “commercial interests of Catalonia [...] linked with the Mediterranean” [intereses comerciales de Cataluña {...} ligados al Mediterráneo] y al “eastward emphasis of Aragonese foreign policy linked [...] with southern Italy” [hincapié de la política exterior de Aragón hacia el Este, relacionado {...} con el Sur de Italia]¹⁴, Francisco Rico esclarece que “el núcleo de propagación parece hallarse al Norte mejor que al Este, particularmente en Avignon”; o mejor dicho, “los evangelistas peninsulares de Petrarca «in morte» debieron ser mayormente hombres como los españoles que el escritor pudo conocer «in vita»: emisarios en la sede avignonense, magnates y nobles de los séquitos reales, altos clérigos, cancilleres ...”; entre los cuales se destin-

¹² Véase Guido M. Capelli, introducción, en Francesco Petrarca, *Triunfos*, cit., pp. 67-68.

¹³ Nicholas Mann, *op. cit.*, p. 117.

¹⁴ Cfr. estudio detallado de Alan D. Deyermond, “Petrarch’s Latin Works in Spain and Portugal”, en *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*, Oxford, Oxford University, 1961, pp. 10-11; y además, pp. 7-36.

guieron: 1) Guillem de Coll, estudiante catalán de derecho canónico y destinado a la carrera de beneficios y dignidades; 2) Pere de Pont, o bien, Dez-Pont, “scriptor” regio, que fue curial del pontífice Urbano VI, y después se convirtió en apasionado servidor de Carlos III de Nápoles; 3) Carbonell, “scriba” y secretario del obispo de Gerona don Berenguer de Anglesola; 4) Bernat Metge (¿entre 1340 y 1346?-1413), funcionario de la Corona de Aragón, que hizo de embajador ante Benedicto XIII, y pasó unos meses en Aviñón, ampliando así su lectura del *laureatus poeta*¹⁵. Todos sentían curiosidad por Petrarca, y también una gran afición a sus obras moralistas, que consistían en especial en el *De vita solitaria*, el *De remediis*, el *Secretum* y las *Seniles*. Cabe señalar que Metge, en 1388, hizo la versión catalana de la historia de Griselda, que Petrarca tradujo en latín a partir de la original *novella* de Boccaccio (*Decamerón*, X, 10), e incorporó a su epistolario *Seniles* (XVII, 3), bajo el epígrafe “De insigne obedientia et fide uxoria” [Sobre la distinguida obediencia y fidelidad de la mujer]. Además, al observar la figura omnipresente de Petrarca a lo largo de los cuatro Libros del diálogo clasicista *Lo somni* [*El sueño*] (1399), J. Butiñá Jiménez opina que el propio Metge no sólo reconoce al maestro como gran transmisor de los clásicos, sino que a su vez advierte desde una perspectiva moral, de la escisión entre lo religioso y lo filosófico, opuesta a la ideología de Petrarca que tiñe de religiosidad la doctrina filosófico-moral en el *Secretum*¹⁶. Tal empresa traductora y poética de Metge supone la primera muestra de admiración por Petrarca que se conoció en España, y una reflexión sobre el humanismo que el poeta inauguró en Europa. Así Rico saca una conclusión, al tiempo que nos informa de dos evidencias cada vez más firmes: “por un lado, la importancia de Avignon en tanto encrucijada de tradiciones fundamentales en la consolidación del humanismo; por otro, el decisivo papel de los medios curiales en el crecimiento y en la madurez de los *studia*

¹⁵ Véase el estudio de Francisco Rico, “Cuatro palabras sobre Petrarca en España (siglos XV y XVI)”, en *Atti dei Convegni Lincei*, tomo 10 (Convegno Internazionale Francesco Petrarca [Roma-Arezzo-Padova-Arquà Petrarca, 24-27 aprile 1974]), Roma, Accademia dei Lincei, 1976, pp. 52-53.

¹⁶ Cfr. Julia Butiñá Jiménez, “Petrarca en las letras catalanas del siglo XIV”, *Revista de poética medieval*, 18 (2007), pp. 87-111.

humanitatis. [...] No sorprende, entonces, que Avignon y los medios curiales ayudaran tan ostensiblemente a la entrada de Petrarca en la Península”¹⁷.

Además de los citados cuatro precursores catalanes, Manero Sorolla¹⁸ nos da a conocer a otros cuatro personajes importantes que ejercieron gran influencia en la difusión del petrarquismo en otros lugares de España, antes de 1450, año en el que se publicó la primera traducción castellana de la obra de Petrarca: 1) Egidio de Albornoz, también conocido como Gil de Albornoz (hacia 1310-1367); 2) Pedro Martínez de Luna (1328-1423), que era Benedicto XIII de Aviñón, o más conocido con el apelativo del Papa Luna; 3) Francisco Imperial (¿1350-1409?); 4) Alfonso V el Magnánimo (1396-1458). En 1353, el cardenal Albornoz partió para Italia como legado del papa y, según se dice, tuvo encuentro con Petrarca; posteriormente, en 1365, fundó en Bolonia el *Collegium Hispanium*, cuyo nombre completo era Real Colegio Mayor de San Clemente de los Españoles, centro de importancia exclusiva para el fomento de los enlaces entre España e Italia. En 1394, cuando estuvo en el período de la división de la Cristiandad o el Gran Cisma de Occidente, el cardenal Luna, natural de Zaragoza y súbdito de la Corona de Aragón, fue elegido Pontífice, y con el fin de tener más fieles aliados en su lucha para retener el papado durante el Cisma, adjudicó puestos importantes en la curia a los intelectuales españoles o a los licenciados por las universidades españolas. Tal hecho intensificó la presencia española en la sede pontificia y en los círculos de humanistas italianos. Y el tercer personaje, Imperial, tuvo bastante que ver con la importancia de Sevilla y con sus frecuentes contactos con los importantes puertos de Italia, tal como el de Génova: poeta español de origen genovés, desempeñó varios cargos públicos, y se afincó en la ciudad hispalense, uno de los mayores puertos de toda España, no sólo durante el Siglo de Oro, sino desde el Cuatrocientos. Como admiró mucho a las “tres coronas” florentinas, importó en la Península los temas y formas de las letras italianas, y se convirtió en medio indirecto de diversos enlaces y frutos culturales.

¹⁷ Francisco Rico, “Cuatro palabras...”, cit., p. 53.

¹⁸ Cfr. María del Pilar Manero Sorolla, *Introducción...*, cit., pp. 52-54.

Según agrega Manero Sorolla: “estas relaciones culturales se intensificaron a partir de 1412, fecha en que con motivo del *Compromiso de Caspe* [que supuso la entronización de Fernando de Trastámara], Aragón pasa a tener una dinastía castellana que se erige muchas veces en mediadora entre Italia y la propia Castilla; de ahí que, también a partir de entonces, pasen Cataluña y sus centros difusores de italianismo a ser igualmente focos [...] en la lenta pero paulatina introducción de la cultura italiana en las letras castellanas”¹⁹. Sucediendo a ese rey, Alfonso V el Magnánimo gobernó Aragón, Valencia, Mallorca, Cerdeña, Sicilia y el condado de Barcelona desde 1416; y asimismo, en 1441, emprendió la conquista de Nápoles, cuya capital tomó en 1442, y se hizo Alfonso I de este reino de Italia. Debido a su amor excepcional por la cultura, la historiografía lo reconoce como rey muy italianizado y humanístico, al tiempo que los críticos modernos confiriéndole un sobrenombre, el Sabio, igual que hacen a Alfonso X (1221-1284), lo consideran como continuador de una línea humanística que inició el rey de Castilla, y naturalmente se potenció, y fue madurando por los contactos estrechos con la cultura italiana en el periodo culminante del Renacimiento; como afirma Meregalli: “El Renacimiento italiano hace madurar y revive originalmente lo que latía ya en el Medioevo, italiano y no italiano, en forma, si se quiere, menos consciente y precisa”²⁰. Y opina Russell sobre su contribución a la poesía: “los caballeros que rodeaban a Alfonso en Nápoles, como sus iguales castellanos, escribían mucha poesía cortesana, pero sorprende lo poco que extendieron en algún sentido, por su estancia en Italia, sus horizontes literarios”²¹. Tanto es así, que la dinastía que estableció Alfonso V de Aragón, en el

¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁰ Franco Meregalli, “Las relaciones literarias entre España e Italia en el Renacimiento”, *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas: celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962*, coord. Por Cyril A. Jones y Frank Pierce, Oxford, The Dolphin Book, 1964, p. 128. Véase también las explicaciones de María del Pilar Manero Sorolla, *Ibid.*, p. 54; Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1917, p. 35. Acerca de los sobrenombres de Alfonso V, véase Antonio de Capmany y de Montpalau, “De los reynos de Aragón. Casa de Castilla”, *Compendio cronológico-histórico de los soberanos europeos. Primera parte. Comprende los Imperios, Reynos, Principados, y demás Estados soberanos, hoy existentes en Europa*, tomo I, Madrid, Oficina de don Blas Roman, 1792, p. 413.

²¹ Peter E. Russell, “Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo XV”, *Temas de «La Celestina» y otros estudios. Del «Cid» al «Quijote»*, traducción de Alejandro Pérez, Barcelona / Caracas / México, Ariel, 1978, pp. 219-220.

Sur de Italia, extendió sus dominios, y constituyó la Nápoles española, “tan rica en intercambios culturales y tan propensa a la recepción de poetas españoles”²². Por el desarrollo de un importante mecenazgo literario-cultural, el sabio rey convirtió su corte napolitana en foco primordial de la entrada del Humanismo renacentista en el entorno de la Corona de Aragón, patrocinando a los humanistas, pensadores y autores sobresalientes, por ejemplo Lorenzo Valla (1406 o 1407-1457), Giovanni Pontano (1426-1503) y Antonio Beccadelli (1394-1471). Fruto representativo de tal mecenazgo se refleja en el *Cancionero de Stúñiga*, recopilado hacia 1460-1463, por Lope de Stúñiga (1415-1465), el primer poeta que aparece en el propio cancionero, que reúne un grupo de poetas castellanos, aragoneses y catalanes que han entrado en contacto con lo más destacado del Renacimiento italiano²³.

Además, en opinión de Meregalli, hay algo que vale la pena señalar acerca del citado *Compromiso de Caspe*, pero “tal vez no se haya subrayado lo suficiente, por parte de los historiadores literarios”: el hecho es que don Íñigo López de Mendoza, el futuro marqués de Santillana (1398-1458), “había seguido, en su adolescencia, a la corte de Fernando de Antequera, cuano éste pasó al reino de Aragón para tomar la corona. De ahí viene el filón principal del italianismo del marqués, el cual, en el orden político, se contó entre las filas del partido de los Infantes de Aragón, cuyo jefe natural era Alfonso del Magnánimo; y también por esto pudo tener relaciones con Italia”²⁴, y se inspiró en hacer obras “al itálico modo” y otras piezas imitadoras de Petrarca. En torno a su empresa literaria, la tratamos en los párrafos sucesivos (cfr. *infra*, pp. 300-301, 306 y 311-312).

En resumen, durante el Trecentos y comienzos del siguiente, bien que la influencia del poeta de Arezzo no se registrase claramente en España, especialmente en Castilla, la difusión del pensamiento de Petrarca, o mejor dicho, del italianismo en general, se vio favorecida y estimulada por las circunstancias político-religiosas,

²² María del Pilar Manero Sorolla, *Introducción...*, cit., p. 55.

²³ Cfr. Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, tomo I (Edad Media y Renacimiento), 2ª edición ampliada, Madrid, Gredos, 1972, pp. 337-338.

²⁴ Cfr. Franco Meregalli, *op. cit.*, p. 127.

los factores comerciales y los mecenazgos aristocrático-reales, así como todos “los contactos que preparan la cristalización de uno de los movimientos culturales más importantes de la historia de nuestra literatura”²⁵.

* * * * *

Por lo que respecta a las traducciones de las obras de Petrarca, tenemos que remontarnos a 1450, fecha en que el bachiller Hernando de Talavera (1428-1507), a instancias de Fernán Álvarez de Toledo, IV señor de Oropesa, llevó a cabo la traducción de una versión de las *Invective contra medicum*, cuyo manuscrito (códice 9815) se conserva ahora en la Biblioteca Nacional de España, y se presenta bajo la rúbrica posteriormente añadida: *Reprehensiones y denuestos que Francisco Petrarca compuso contra un médico rudo y parlero*. Otro trabajo que tuvo la fecha muy cercana a este último fue el romanceamiento del *De vita solitaria*, una de las obras petrarquescas de mayor fortuna desde el siglo XIV. Es anónimo el traductor: ha sido atribuido supuestamente a Pero Díaz de Toledo, señor de Olmedilla (hacia 1410-1466), pero algunos críticos lo adjudicaron al marqués de Santillana. Hoy en día, hay tres manuscritos que se complementan entre sí y se guardan como códices 4022, 9223 y 10127 en la misma Biblioteca, donde se ven bajo el equívoco epígrafe de *Flores e sentencias del libro de maestro Francisco Petrarcha poeta, en el quall ai la vida appartada llamada solitaria*²⁶. La traducción no se dio a la luz cuando fue finalizada, sino hasta que en 1553, un tal Licenciado Peña la imprimió en versión abreviada, y nueve años después, Fr. Hietor Pinto (hacia 1528-1584) la imitó, y la parafraseó en portugués. El tercer trabajo importante fue la traducción del *De remediis*, elaborada con precisión, aunque matizada, y acompañada de una breve descripción de la vida de Petrarca, por Francisco de Madrid, arcediano del Alcor y canónigo de Palencia (hacia 1470-1510), titulada *De los remedios contra próspera*

²⁵ María del Pilar Manero Sorolla, *Introducción...*, cit., p. 52.

²⁶ En cuanto al título de la obra de traducción, véase VV.AA., *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, vol. X (Mss. 3027-5699), Madrid, Ministerio de Cultura / Dirección General del Libro y Biblioteca, 1984, p. 264.

y *adversa fortuna*. En 1510, la *editio princeps* de este trabajo salió a la luz pública en Valladolid, en la imprenta de Diego de Gumiel, y en los 20 años posteriores se reeditó por lo menos 5 veces: en 1513, por Jacobo Cromberger, en Sevilla; en 1516, por Juan Varela de Salamanca, en la misma capital andaluza; en 1518, por George Coci, en Zaragoza; en 1523, reimpresión de 1518, realizada por la misma imprenta cesaraugustana; y en 1534, de nuevo por Juan Varela de Salamanca, en Sevilla. Por lo tanto, se pone en evidencia la popularidad de esta obra en España.

En cuanto al aspecto de la imitación y el uso en préstamo, Manero Sorolla, al atender a diversos estudios, sintetiza la influencia de las obras latinas de Petrarca en los escritores españoles del siglo XV²⁷. En *Los doce trabajos de Hércules* (1417) de Enrique de Villena (1384-1434), están presentes las huellas del *Africa*, *De vita solitaria* y *Rerum memorandarum*; y su *Tratado de consolación* (1424) recuerda ciertas sombras del maestro italiano. El humanista Alfonso o Alonso de Cartagena (1384-1456), teniendo muchos contactos con la intelectualidad de Italia, tomó en préstamo las ideas del *De vita* y *De remediis*, cuando hizo la traducción y glosa de la obra ciceroniana: *De constantia sapientis* (*De la providencia de Dios*, 1424)²⁸. Asimismo, el marqués de Santillana, al margen de gozar de los *RVF* y los *Triumph* de Petrarca, contó con sus importantes obras en latín, tales como el *De vita*, el *De remediis* y el *De viris*, de modo que en su prosa de carácter literario, el *Prohemio e carta al Condestable don Pedro de Portugal*, o simplemente, el *Prohemio* (1449), menciona varias veces las obras y la fama de Petrarca, y en su poema moral, *Bías contra Fortuna* (hecho alrededor de 1450)²⁹, se leen ciertos ecos del *De remediis*. Una anécdota que el profesor Rico cree que merece la pena señalar es que Fernán

²⁷ Cfr. María del Pilar Manero Sorolla, *Introducción...*, cit., pp. 60-63.

²⁸ En cuanto a la datación de este trabajo de traducción glosada, véanse los estudios de Luis Fernández Gallardo, "Alonso de Cartagena y el humanismo", *La crónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 31: 1 (Fall 2008), pp. 183-184; María Morrás y María Mercè López Casas, "Lectura y difusión de los *Libros de Séneca* (A propósito de un testimonio desconocido)", *Revista de Filología Española*, 81: 1/2 (2001), p. 138.

²⁹ Sobre la fecha de la confección poética, véase el estudio de Tomás Antonio Sánchez, "Catálogo de las obras impresas y manuscritas de D. Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana y conde del Real", prólogo, en VV. AA., *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, vol. II, Madrid, por don Antonio de Sancha, 1779, p. XLI.

Álvarez, quien patrocinó la primera traducción de las *Invective* (cfr. *supra*, p. 299), deseó un romanceamiento del *De remediis*, y se lo encargó al traductor Hernando de Talavera, aunque éste no lo aceptara; mientras que hacia las mismas fechas, se dirigió a don Íñigo, pidiéndole que le elaborase un tratado por consolación: “A tal súplica respondió el Marqués componiendo para él, «así como remedios o meditación contra Fortuna», un espléndido poema, *Bías contra Fortuna*, «exposición [...] rotunda y plena de la moral estoica» [...], con limpias resonancias del *De remediis*. Sin duda conviene apreciar la conexión petrarquesca de todo el caso”³⁰. También, la fortuna del Petrarca latino-moralista se refleja esporádicamente en las obras de Fernán Pérez de Guzmán (hacia 1370-1460), Pedro del Corral (1385-¿?), Juan Rodríguez del Padrón (1390-1450), Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera (1398- hacia 1468), Alfonso Fernández de Madrigal (1410-1455), Juan de Mena (1411-1456), Hernando del Pulgar (hacia 1436-1492) y Diego de San Pedro (hacia 1437-1498); incluso en el prólogo de la *Celestina* (1499) el autor nos remite a unos fragmentos del *De remediis*³¹.

La traducción de las obras italianas de Petrarca fue hecha aproximadamente 50 años más tarde que la de las latinas. Hasta principios del siglo XVI, no apareció el primer trabajo íntegro de la traducción de los *Triumphs*, que realizó Antonio de Obregón, y salió a la luz pública en 1512, por Arnao Guillén de Brocar, con el título: *Francisco Petrarca, con los seys Triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobrellos se hizo*. La traducción textual, en vez de servirse del terceto encadenado en endecasílabo, tal como había realizado el poeta italiano, se adaptó a la métrica tradicional castellano-medievalizante, la quintilla doble en octosílabo,

³⁰ Francisco Rico, “Cuatro palabras...”, cit., p. 55.

³¹ Con respecto a los enlaces entre estos autores españoles del siglo XV y Petrarca, véanse también según señala María del Pilar Manero Sorolla en *Introducción...*, cit., pp. 60-63; Alan D. Deyermond, “Petrarch’s Latin Works in Spain and Portugal” y “Borrowings from the Index to the Latin Works”, en su propia monografía *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*, cit., pp. 8-35 y 36-50; Marín de Riquer, “El *Africa* de Petrarca y la *Crónica sarracina* de Pedro del Corral”, *Revista de bibliografía nacional*, 4 (1943), pp. 293-295; Arturo Farinelli, “Juan Rodríguez del Padrón. Vida y obra”, *Nueva revista de filología hispánica*, 6 (1952), pp. 313-351; Erich von Richthofen, “Petrarca, Dante y Andrea Capellanus: fuentes inadvertidas de *La Cárcel de Amor*”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 1 (1976), pp. 30-38; Castro Guisasaola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, C.S.I.C., 1973, pp. 116 y 131-133.

junto a una traducción de los comentarios a la obra que había elaborado Bernardo Lapini de Montalcino, o llamado popularmente como Bernardo Illicino; con la dedicatoria al almirante de Castilla, don Fadrique Enríquez (hacia 1390-1473). En la primera mitad del siglo XVI, el trabajo de Obregón fue reeditado 3 veces: en 1526 y 1532, por Juan Varela de Salamanca, en Sevilla; en 1542, por Juan de Villquirán, en Valladolid.

En la segunda mitad del siglo, se leyó otra versión de los *Triumphs*, hecha por Hernando de Hozes, en verso endecasílabo, acompañada de una presentación a la vida de Petrarca y un comentario del texto. Se sacó a la luz en 1554, en Medina del Campo (Valladolid), por Guillermo de Millis, con el título extenso: *Los Triumphos de Francisco Petrarca ahora nuevamente traducidos en lengua castellana, en la medida, y numero de versos, que tienen en el Toscano, y con nueva glosa*. Y casi 30 años después, en 1581, fue reimpresa esta traducción en Salamanca, en casa de Juan Perier. Según esclarece López Márquez: “La innovación de Hozes consistió en tomar del original para su versión la métrica y el ritmo. De este modo, tenía que cumplir dos preceptos métricos importantes de salvar en nuestra lengua castellana, pues todos los versos debían terminar en vocal y no ser agudos”³². Aunque Hozes elaboró los versos a la manera italiana, nunca menosprecia los versos tradicionales de la métrica española, sino que se lamentó de que hubieran “perdido con muchos tanto credito todas las cosas hechas, o traduzidas en qualquier genero de verso de los que antes en España se usavan, que ya casi ninguno las quiere ver”; y al mismo tiempo, reconoció el mérito del trabajo que había realizado Obregón: “Y como una dellas, y aun a mi parescer de las mejores, fuesse la traduction de los *Triumphs* de Petrarcha, hecha por Antonio de Obregon”³³. Pasando por un periodo dilatado de elaboración, aproximadamente desde 1549 hasta su publicación, Hozes trataba de hacer que los versos no terminasen con palabras oxítonas, sino que, tal y como los toscanos, acabaran en vocal que raramente carga el acento en la última sílaba. Con

³² Alicia María López Márquez, *El adjetivo en la última traducción del siglo XVI de los Triumphs de Petrarca: Hernando de Hozes*, Granada, Comares, 2013, p. 25.

³³ Las palabras que Hozes expone en su prólogo al trabajo, están citadas por *Ibid.*, pp. 24 y 25.

el fin de superar las dificultades de la traducción poética, Hozes empleó una serie de doble adjetivación, cuyas técnicas más usadas —según constata la estudiosa ya mencionada— consisten en la adición, la omisión, la transposición, la modulación y otros procedimientos³⁴. Las estrategias permiten al traductor perfeccionar sus versos, y asimismo “le ayudan a conseguir emular la arquitectura formal del texto italiano”³⁵. A saber, que más allá de una pura traducción *ad verbum*, el trabajo de Hozes es efectivamente una recreación del original. De acuerdo con A. J. Cruz: es producto de la época, que sostiene la necesidad de “renovar el poema original”, al tiempo que insiste en “crear una nueva versión en castellano basada en la poética del lenguaje y versificación petrarcanos [sic., petrarquescos]”³⁶.

Aparte de las citadas traducciones del *corpus* completo, encontramos algunas parciales. En la primera mitad del siglo XVI, hubo cuatro versiones del *Triunfo de Amor*, elaboradas respectivamente por Álvarez Gómez de Ciudad Real, III señor de Pioz (1488-1538), en 1510; Luis Zapata en fecha incógnita; Jerónimo de Urrea, en 1549; y Alcocer, en 1550. Otra traducción del texto parcial se dedicó al *Triumphus Mortis*, realizada por Juan Coloma, I conde de Elda (hacia 1522-1586), que la dio a la luz en 1554, y formó parte del *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta aora impresas assí por ell arte española como por la toscana*, editado en Zaragoza, por Esteban G. de Nájera. Igual que el trabajo de Antonio de Obregón y el de Álvarez Gómez, Juan Coloma adopta las quintillas dobles y los versos octosílabos en su traducción, de manera que el texto sale más extenso que el original italiano. En vez de convertir fielmente de palabra en palabra, se realiza “una traducción relativamente *ad sensum* con concesiones a la réplica literal *ad verbum*”³⁷. Advertimos

³⁴ Véanse las explicaciones en detalle de Alicia María López Márquez, en *Ibid.*, pp. 32-33; y además, su artículo “El escollo de la métrica en un texto poético. La traducción de Hernando de Hozes de los *Triumphus* de Petrarca: la adición y la omisión”, en *Estudios de traducción*, 4 (2014), pp. 9-20; sobre todo, pp. 12-19.

³⁵ Alicia María López Márquez, “El escollo...”, cit., p. 19.

³⁶ Véase Anne J. Cruz, “Los *Trionfi* en España: la poética petrarquista, la teoría de la traducción y la lengua vernacular en el siglo XVI”, *Anuario de estudios medievales*, 25:1 (enero 1995), p. 282.

³⁷ María del Pilar Manero Sorolla, “*Triunfo de la Muerte* de Petrarca, traducido por Juan de Coloma”, *Anuario de estudios medievales*, 23 (1993), p. 571.

otro hecho de superación en la traducción de Álgvar G3mez, que rompe la divisi3n de los cantos que Petrarca ha dispuesto en su *Triumphus Cupidinis*; al eliminar el TC II, divide el TC III en dos partes para ajustarles respectivamente en sus propias coplas II y III. Atendiendo a esta manipulaci3n interna, tenemos en cuenta que la traducci3n en esa 3poca no s3lo se refiere al cambio de lenguas o a la transmisi3n del mensaje que el autor original querr3a expresar, sino que m3s bien conlleva un sentido alusivo a la elecci3n consciente del traductor, tal y como han mostrado los dos citados arist3cratas. Tanto Álgvar G3mez como Juan Coloma se informaron de que, en la Castilla de los siglos XV y XVI, la moda literaria enfatizaba las cuestiones y situaciones amorosas, as3 que pasaron los *Triumph*i por el tamiz y escogieron el *Triumphus Cupidinis* y el *Triumphus Mortis* (uno, el amor, y otro, la ausencia del mismo) como temas de su traducci3n-traslaci3n. Mediante los trabajos tamizados, intentaron conseguir el objetivo de imitar y recrear al maestro³⁸.

Los *Triumph*i eran influyentes en la poes3a hispana. Seg3n explica A. Farinelli: “los espa3oles se sent3an atra3dos y verdaderamente subyugados por los *Trionfi*. Los han repetido en todos los tonos; se hab3an adaptado a todas las circunstancias de la vida, a todos los terrores por la inexorable fuga del tiempo y por la reducci3n a cenizas y ruinas de todo bien deseado [...]. Las alegor3as de los *Trionfi*, [...] lanzadas fuera de lo real para anhelar el cielo y aborrecer la tierra [...], eran m3s accesibles a la fantas3a de los espa3oles que las abstracciones y los s3mbolos de la *Commedia* de Dante”³⁹. El hispanista italiano, aparte de encontrar el primer comentario al texto de los *Triumph*i, le3do por Ausiàs March (1397-1459), hacia la mitad del siglo XV, halla ciertos recuerdos de la obra petrarquesca en el *Rimado de Palacio*, de Pedro L3pez de Ayala (1332-1407), donde los personajes “van como de com3n acuerdo a los lamentos petrarquescos, a las consideraciones melanc3licas sobre el inevitable

³⁸ V3ase la explicaci3n en detalle que realiza Roxana Recio, “Las traducciones del *Triunfo de Amor* de Petrarca de Alvar G3mez y Guillaume de Belliard: importancia de la po3tica cancioneril castellana”, en *Revista chilena de estudios medievales*, 1 (enero-junio 2012), pp. 51-74; especialmente, pp. 53-55.

³⁹ Arturo Farinelli, “Petrarca en Espa3a y Portugal”, en *Poes3a y cr3tica (temas hisp3nicos)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cient3ficas, 1954, p. 46.

destruza de todas las grandezas”, y “en el gran cortejo de muerte, se veían caer todos los grandes” e “incesantemente repiten los españoles el *ubi sunt, ubi sunt?*”⁴⁰; y también, lee en las *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique (hacia 1440-1479), una correspondencia ideológica entre el autor y Petrarca: mientras el primero reconoce nuestra vida como el discurso del río que desemboca en el mar, que es la muerte (cfr. *Copla III*, vv. 1-3), el segundo la describe: “di questo alpeste e rapido torrente / ch’à nome vita ...” [de este escarpado y rápido torrente / al que llaman la vida ...] (*TE*, vv. 47-48). Y como el poeta italiano, Manrique condena las pompas mundanas, los rumores del público vulgar, y se lamenta de las vanidades, de la fuga de la vida, así como refleja la fama inestable que buscan los hombres en este mundo terreno⁴¹. Según concluye Farinelli:

Por largo tiempo hubo en la tierra española un pulular de meditaciones sugeridas por el poema petrarquesco de las ruinas, *Trionfi* que no tiene fin. Antes del dominio de Lope de Vega, pasa triunfalmente sobre los escenarios un *Aucto de los Triunfos de Petrarca*. La fluida y majestuosa tercina petrarquesca se adapta al ritmo cantante del arte mayor en *Los doce triunfos* del cartujano Padilla. Y recuerdo, entre el cúmulo de poemas triunfales caídos ya como hojas muertas en el olvido, un *Triunfo de María*, varios *Triunfos de Nuestra Señora*, un *Triunfo de Amor*, *Siete triunfos de las siete virtudes*, un *Triunfo de la Fama y de las Glorias de Castilla*, varios *Triunfos morales*, un *Jardín de varios Triunfos donde figura el Triunfo del Tiempo*, *Diez libros de Fortuna de Amor* del Frasso, un sardo españolizado conocido de Cervantes. Se pretende atribuir a Camoens una versión de los *Trionfi*. En los *Triunfos divinos* de Lope se encuentra un latido suave del *Trionfo d’amore*⁴².

Por otra parte, Roxsns Recio propone el concepto de triunfo como un género literario, y opina que muchas más obras, tanto en aspectos formales, contextuales y parciales, como en criterio de modo alusivo-connotativo, se articula con la composición magistral de Petrarca, especialmente con su *Triumphus Cupidinis*, cuyas

⁴⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 48. Acerca de la penúltima obra citada en español, se refiere a la novela pastoril *Los diez libros de Fortuna de Amor*, que escribió Antonio de Lofraso o Antonio Lo Frasso (hacia 1540-1600), poeta y militar de origen de Cerdeña. En 1573, se dio a la luz pública en Barcelona, en la imprenta de Pedro Malo, y más de 30 años después, se convirtió en obra conocida, dada la mención de Cervantes en el *Quijote* (I, 6).

características, que se mezclan con la tradición de los desfiles romanos y la imagen de Cupido en los *Amores* de Ovidio, son: “a) sueño; b) un guía (amigo, mensajero); c) lugar ameno; d) desfiles de personajes que por amor sufren; e) la dama angelical; f) el poeta herido (encendido por el amor); g) efectos que el amor produce en el poeta enamorado”⁴³. Según constata Recio, se leen por lo menos una docena de escritores que imitan, adaptan y asimilan los *Triumphs* de Petrarca en sus propias obras⁴⁴: 1) Santillana, en sus tres “dezires”, el *Triunfete*, el *Sueño* y el *Infierno de los enamorados*; 2) Bernat Hug de Rocabertí (entre 1415 y 1420-1485), en la *Glòria d’Amor*; 3) autor incógnito a fines del siglo XV, en el *Triunfo de María*; 4) Juan de Padilla, el Cartujano (1468-1518) —según ya hemos citado—, en *Los doce triunfos de los doce apóstoles*; 5) F. A. D. C.⁴⁵, en la *Triste deleytación* (hecha hacia 1465), sobre todo, en el poema “Triunfo d’Amores”; 6) Juan de Flores (hacia 1455-1525), en el *Triunfo de Amor*; 7) Garci Sánchez de Badajoz (1460-1526), en el poema llamado “Claro oscuro”; 8) Juan del Encina (1468-1529), en el *Triunfo de Amor*; 9) Pedro Manuel de Urrea (1485-1524), en las *Fiestas de Amor*; 10) Bachiller Ximénez (¿ ?), en el *Purgatorio de Amor*, recopilado en el *Cancionero general* de 1511; 11) Hernando del Castillo (¿ ?), en el *Triunpho de Amor de Petrarcha sacado y trobado en romance castellano*, inspirado en la traducción del *Triunfo de Amor* que realizó Álvarez Gómez; y 12) Luis Hurtado de Toledo (1523-1590), en *Las Cortes de Casto Amor*. Aún más, según observa en detalle la autora, en la *Diana* de Jorge de Montemayor (hacia 1520-1561), se leen ciertas reminiscencias de la traducción de

⁴³ Roxana Recio, “Algunas notas sobre el concepto de triunfo como género: el caso del *Triunfo de amor* de Juan del Encina”, *Hispanófila*, 109 (septiembre 1993), p. 3.

⁴⁴ Véase los estudios en detalle de la autora, en *Ibid.*, pp. 4-8; el artículo “Imitación, adaptación...”, cit., pp. 201-205; y además, los capítulos “Diálogos y canciones de la *Gloria d’A mor* de Bernat Hug de Rocabertí”, “La canción como elemento unificador en una composición lírico-narrativa: el *Triunfo de Amor* de Luis Hurtado de Toledo”, “Canciones y otros cambios en un documento olvidado sobre la traducción del *Triunfo de Amor* de Petrarca” y el Apéndice “«Triunfo de Amor» de Petrarca sacado y trobado en romance castellano por Castillo”, en su propio tratado monográfico: *Petrarca en la Península Ibérica*, Alcalá de Henares / Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 19-40; 55-72; 73- 90; 99-144.

⁴⁵ Fue criptónimo bajo el cual el autor escondió su anonimato. Según analiza el profesor Martín de Riquer en 1956, lo identificó con Fra Artal de Claramunt (cfr. Rosa María Gómez Fargas, “Peculiaridades lingüísticas aragonesas en *Triste deleytación*”, *Archivo de filología aragonesa*, 42-43 (1989), p. 23).

Álvar Gómez, tanto en la composición de las canciones y la ideología neoplatónica, como en el ambiente melancólico del bucolismo y el empleo de los recursos retóricos⁴⁶. Entiéndase por ello, que los *Triumphs* por antonomasia del propio Petrarca dejan una influencia extensa y profunda, hasta ser asimilada inconscientemente, en nuestras letras durante los siglos XV y XVI.

Según nos ha presentado Farinelli en el repertorio de los *Triunfos* españoles (cfr. *supra*, p. 305), lo que merece la pena subrayar es el *Aucto de los Triunfos de Petrarca (a lo divino)*, un *contrafactum* de la poesía original del maestro italiano, “que —según estudia M. de los Reyes Peña— si bien gozó de una gran popularidad en España durante el Renacimiento, suponía un cierto bagaje cultural por parte del anónimo dramaturgo que la vierte a lo divino”⁴⁷. Es una obra elaborada por autor incógnito, con fecha insegura, recopilada en el *Codice de autos viejos*, manuscrito conservado ahora en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid (Ms. 14711), con una portada restaurada, inscrita el rótulo explícito en letra moderna: *Colección de Autos Sacramentales, Loas y Farsas del siglo XVI (anteriores á Lope de Vega)*. En oposición a la opinión del primer editor contemporáneo del *Códice*, Léo Rouanet, Miguel Ángel Pérez Priego⁴⁸ no cree que se compusiera durante 1550 y 1575, sino que apunta como la fecha más temprana de su confección al periodo entre 1559-1560, y al momento entre 1577-1578 como la fecha más tardía. La índole alegórica de la obra poética de Petrarca, junto con su motivo serio y pensamiento reflexivo, hacen que ésta haya sido dramatizada, llevada a las tablas de los corrales, tanto es así, que la fama del poeta se extiende hasta el gran público en la segunda mitad del

⁴⁶ Véase la dilucidación de Roxana Recio, “La canción como un aspecto fundamental de ideología y retórica: la *Diana* de Montemayor y la traducción del *Triunfo de Amor* de Petrarca por Álvaro Gómez de Ciudad Real”, en su monografía *Petrarca...*, cit., pp. 41-54.

⁴⁷ Mercedes de los Reyes Peña, “Sobre acotaciones en el *Códice de autos viejos*”, en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1991, p. 20.

⁴⁸ Ideas sintetizadas por Miguel M. García-Bermejo Giner, en *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, p. 172. Sobre las opiniones de ambos estudiosos, véanse Léo Rouanet, Introduction, en VV.AA., *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, vol. I, Barcelona / Madrid, “L’Avenç” / Librería de M. Murillo, 1901, p. XIII; Miguel Ángel Pérez Priego, Introducción, en VV.AA., *Códice de autos viejos. Selección*, Madrid, Castalia, 1988, pp. 9-10.

siglo. Según Reyes Peña⁴⁹ estudia en detalle, el *Códice* fue un auténtico repertorio dramático para las fiestas del Corpus, y este *Aucto*, inspirado en Petrarca, goza de un atípico número de personajes, treinta, en comparación con las demás obras del *Códice*, que suelen tener quince, hasta mucho menos, siete; y además, cuenta con muchas acotaciones, indicando los gestos y apariencias externas de los personajes, los accesorios del decorado, la música y diversos elementos escenográficos, etc. La abundancia de los personajes y las acotaciones detalladas reflejan implícitamente la valoración del paradigma de Petrarca. Al margen del *Aucto* que estudiamos, en el inventario escénico del Quinientos, en especial de la segunda mitad del mismo, vemos numerosas piezas cuyos títulos se vinculan íntimamente a los *Triumph*i de Petrarca, o al citado *Aucto* hecho por autor incógnito: el *Auto del triunfo de la Fe* (representado tres veces: 1560-1569, 1570-1579, 1580-1589), el *Auto del triunfo de la Iglesia* (dos: 1560-1569), el *Auto del viaje del hombre* (dos: 1570-1579), el *Auto de las cortes de la muerte* (una: 1570-1579), el *Auto del triunfo de la verdad* (dos: 1570-1579, 1580-1589), el *Auto del socorro del alma* (una: 1580-1589), y asimismo el *Triunfo de llaneza en el cual están las personajes siguientes: Justicia, Cuidado, Descanso, Llaneza, Curiosidad*, hecho por Fr. Ignacio de Buendía y entregado a la imprenta en 1577⁵⁰. ¿Ninguno se inspiró en la obra original en toscano y bien traducida en castellano⁵¹? Por supuesto que sí. Atendiendo a la popularidad del modelo petrarquesco, podremos suponer que estas piezas se enlazan en cierta medida con la gama progresiva del ascenso espiritual y los diálogos y debates interiores, que el poeta ha dispuesto en sus *Triumph*i.

⁴⁹ Mercedes de los Reyes Peña, *op. cit.*, pp. 20-30.

⁵⁰ Cfr. Miguel M. García-Bermejo Giner, *op. cit.*, pp. 263-281; en especial, pp. 271 y 281.

⁵¹ Según ya hemos dicho (cfr. *supra*, pp. 301-304), se leen dos versiones de la traducción íntegra de los *Triumph*i en 1512 (reimp. en 1526, 1532 y 1542) y 1554 (reimp. en 1581), y además cinco trabajos de la traducción parcial, tanto del *Triumphus Cupidinis* en 1510, 1549, 1550 y uno en fecha desconocida, como del *Triumphus Mortis* en 1554.

* * * * *

Mientras que existieron tantas ediciones españoles de los *Triumphs*, no hubo ninguna traducción íntegra del *Canzoniere* de Petrarca, sino que se debió esperar hasta el año 1567, en el que un judío portugués llamado Salusque Lusitano (o sea, Salomón Vsque Hebreo) sacó a la luz la primera parte *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, con proemio de Alonso de Ullao, en Venecia, en Nicolao Beuilaqua. Unas décadas posteriores, otro portugués Enrique Garcés dedicó a Felipe II su trabajo, titulado *Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarcha*, publicado en Madrid, por Guillermo Droy, en 1591. La tercera y última versión del siglo XVI fue realizada en prosa por Francisco Trenado de Ayllón, publicada en 1595, pero el manuscrito autógrafo nos ha llegado incompleto⁵². ¿Por qué se retrasaron tanto las traducciones del *Canzoniere*? La verdad es que la prosódica y las formas externas de la poesía italiana son muy distintas a las convencionales españolas; y asimismo, según sostiene Crespo, una buena traducción poética requiere los valores rítmicos y demás recursos formales del original, así como debe “respetar escrupulosamente tanto los esquemas estróficos del original como sus rimas [...] y, cuando ello ha sido posible, sus aliteraciones y demás rasgos estilísticos”⁵³. Los criterios y dificultades causaron que la mayoría de los poetas finimiedievales y renacentistas se aproximaran a los nuevos metros italianos y al petrarquismo por vía de tanteos miméticos directos, más que asumir el oneroso cargo de la traducción poética.

Un buen ejemplo se ve claramente en Íñigo López de Mendoza, quien apreció la literatura italiana, y mostró especial afición por los tres grandes: Dante, Petrarca y Boccaccio. En su *Triunphete de Amor*, se observan numerosos ecos del poeta de Arezzo. El cortejo y el carro dorado de Cupido y Venus (cfr. copla XV), precedidos

⁵² Cfr. Jordi Canals Piñas, “Francisco Trenado de Ayllón y el léxico petrarquista”, *Linguistica contrastiva tra italiano e lingue iberiche. Atti del XXIII Convegno dell’Associazione Ispanisti Italiani (Palermo, 6-8 ottobre 2005)*, a cargo de Lorenzo Blini, Maria Vittoria Calvi y Antonella Cancellier, Madrid, Instituto Cervantes / AISPI, 2008, pp. 62 y ss.

⁵³ Cfr. nota preliminar que Ángel Crespo realiza para su edición-traducción, en Francesco Petrarca, *Cancionero*, traducción e introducción de Ángel Crespo, Barcelona, Bruguera, 1983, pp. CXI-CXII.

por los amantes mundanos (colpas XII-XIII y XVII-XIX), que forman el escenario triunfal o telón de fondo en la obra del marqués de Santillana, tienen como fuente a Petrarca y su *Triumphus Cupidinis*. Y la exposición de personajes ilustres, tanto históricos como legendarios, nos recuerda también el modelo que ha mostrado el maestro. Además del *Triunphete*, el *Sueño* y el *Infierno de los enamorados* tienen presentes unas huellas de Petrarca. En el primero, el diálogo entre el Corazón y el Sesó nos recuerda la controversia entre el poeta y los ojos en la *Rima LXXXIV*, la disputa entre el Alma y el Amor en la *Rima CCCLXI*, y aún los diálogos alegóricos entre la Razón y Esperanza o Gozo en el Libro I del *De remediis*. En el segundo, el diseño del infierno está basado esencialmente en el de Dante, con el poeta-amante extraviado, atacado por un animal monstruoso, y guiado por un *senex* para hacer un viaje al infierno, donde sufren los ilustres amantes y personajes clásicos; mientras la comitiva de Venus (cfr. coplas LI-LVI) se vincula con la del Amor-Deseo en el *Triumphus Cupidinis*⁵⁴. Al analizar Deyermund los elementos narrativos de los tres poemas santillanescos, opina que tienen un tema en común, que es el “cuidado con el amor”; y más adelante, desde la perspectiva alegórica, ve en ellos un entramado creativo basado en el modelo de Petrarca, que es la perdición-liberación del amor⁵⁵.

Sin embargo, en ninguno de las piezas de fuerte influencia italiana, don Íñigo hizo uso del terceto encadenado, difundido por Dante y Petrarca, sino que siguió utilizando la métrica tradicional española, la octava rima de arte menor. ¿Insistió en esto Santillana? ¿Trató de emular-superar el paradigma? O, ¿fue por la falta de una madurez técnica que le posibilitara manejar la prosódica importada de Italia? Al analizar sus sonetos elaborados posteriormente, es posible hallar una respuesta adecuada a la duda.

⁵⁴ Véase el estudio de Rafael Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, pp. 117 y 125.

⁵⁵ Cfr. Alan D. Deyermund, “Las alegorías de amor del marqués de Santillana”, en *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, tomo 1/1 (Edad Media. Primer suplemento), ed. Alan D. Deyermund, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 269-273.

A. Gómez Moreno y M. P. A. M. Kerkhof señalan que Santillana finalizó dichos poemas hacia 1428, y casi una década después, comenzó a cultivar sus sonetos “al itálico modo”, hasta 1454 o 1455, o aún poco antes de su muerte en 1458⁵⁶. Fue el primer poeta español que intentó confeccionar los sonetos italianos. Atendiendo a la regla genérica formal, compuso 14 versos endecasílabos rimados y divididos en dos cuartetos y dos tercetos. Sin embargo, al detallar sus obras, hemos de tener en cuenta que su trasplante comprende varias carencias. Por ejemplo, la acentuación rítmica no es propia de los versos itálicos, que suelen llevar acento “en la sexta o en la cuarta y octava sílaba”, sino que se trata más de la lírica convencional de los versos “de gaita gallega, de origen provenzal, con acento en la cuarta y séptima”⁵⁷. Y los constituyentes de los sonetos santillanescos no son en rigor parisílabos, sino versos fluctuantes entre decasílabos, endecasílabos y dodecasílabos. En opinión de Lapesa: “Añádase la acumulación de acentos en sílabas seguidas, causa de la dureza con que suenan no pocos versos; la abundancia de rimas agudas [...]; algún dodecasílabo que se escapó al autor; y bastantes versos cojos [...]: todo ello se alía para dar a los endecasílabos del marqués un aspecto de tentativa inmadura”⁵⁸. En cuanto a las rimas, las consonantes alternan a menudo con las asonantes. Y además, en vez de formarse en dos cuartetos (de rima ABBA / ABBA) de un soneto italiano, los de Santillana consisten a veces en dos serventesios provenzales (ABAB / ABAB), o en dos breves estrofas de una combinación de rimas usual en la octava real, ajustadas a las fórmulas de ABBA / ACCA y ABAB / BCCB⁵⁹.

Aparte de los defectos formales, el contenido de los sonetos santillanescos se limita al préstamo de los elementos exteriores; no tiene un grado de comprensión

⁵⁶ Cfr. Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, introducción, en Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana), *Obras completas*, edición, introducción y notas de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988, pp. XXXIV y XXXIX-XL.

⁵⁷ Elena Villamana, introducción, en Marqués de Santillana y Juan de Mena, *Poesía*, edición, estudio y notas de Elena Villamana, 5ª ed., Zaragoza, Ebro, 1961, p. 17.

⁵⁸ Rafael Lapesa, *La obra literaria...*, cit., p. 195.

⁵⁹ Cfr. *Ibid.*, pp. 195-196. Acerca de la definición del serventesio, véase Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, versión castellana de Joaquín Forradellas, 6ª ed., Barcelona, Ariel, 1998, p. 374.

profundo del lirismo petrarquesco, ni la esencia, ni la amplitud de su pensamiento filosófico-moral; y hasta los delicados matices del endecasílabo y las implicaciones alegóricas de Petrarca quedan al margen de su experimento⁶⁰. Según dice Lapesa: “en los sonetos amorosos de don Íñigo el convencionalismo no está caldeado por la emoción. No tienen, desde luego, la apasionada intimidad que palpita en los de Garcilaso y en muchos de Petrarca o de Herrera. Son ofrendas galantes sin arrebatos afectivos ni auténticos dolores. Su autor juega con los tópicos, complacido en revestirlos de una forma inusitada en Castilla”⁶¹. En la imitación de Santillana, se advierte el trasunto de las características de la poesía cuatrocentista; conforme al estudio de Morros:

A lo largo del siglo XV la influencia de Petrarca ya se dejaba sentir en mucho de estos poetas, especialmente en Santillana y Mena, y de forma menos evidente —pero igualmente significativa— en otros muchos. Se trata de un petrarquismo diluido en las técnicas cancioneriles, perceptible no en la lengua, ni mucho menos en la métrica, sino en la elección de algunas imágenes y temas, como la concepción del amor por destino, la introspección menos estereotipada y un profundo sentimiento de la naturaleza. Sólo muy esporádicamente estos poetas se atrevieron a abandonar el cauce formal de la lírica castellana para adoptar el de la italiana⁶².

Entiéndase por ello, que tanto el intento de Santillana como el de los demás poetas cuatrocentistas son “una tentativa lograda sólo de modo parcial”⁶³, y asimismo, en el conjunto de sus rimas “petrarquizantes” —según Farinelli—, se percibe “el poco sentido de la métrica y del ritmo de las canciones, de los sonetos, de las sextinas del gran poeta en quien se inspiran y que era sumo artífice”, y la preferencia hacia el “contenido místico, a las imágenes, a los conceptos, a las visiones y aflicciones amorosas, al coloquio íntimo, que a la bella forma exterior”⁶⁴. Tanto es así, que la empresa del trasplante métrico e ideológico del verdadero humanismo italiano estará

⁶⁰ Véase Guido M. Capelli, introducción, en Francesco Petrarca, *Triunfos*, cit., p. 68.

⁶¹ Rafael Lapesa, *La obra literaria...*, cit., p. 189.

⁶² Bienvenido Morros, prólogo, en Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, edición de Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995, p. XLI.

⁶³ Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, introducción, en *op. cit.*, p. XLI.

⁶⁴ Arturo Farinelli, *op. cit.*, p. 45.

reservado, en el pleno Renacimiento de España, principalmente a Garcilaso de la Vega (¿1498, 1501 o 1503?-1536)⁶⁵.

* * * * *

¿Por qué Garcilaso cosechó el triunfo? Por el amor y por los ambientes en que vivió. Acerca de su vida privada, como bien analiza Fernando de Herrera en las *Anotaciones* (1580), se solía atribuir el amor garcilasiano a Isabel Freire o Freyre (hacia 1507-¿1534 o 1537?), dama cortesana que en 1526, acompañó a Isabel de Portugal (1503-1539) a Castilla, para el matrimonio de ésta con Carlos V (1500-1558)⁶⁶. De hecho, Garcilaso, dado “su probable atractivo físico”, tuvo cierta facilidad para la seducción y demostró “una alarmante inclinación al amor” desde la adolescencia hasta la “perfeta edad” (*Soneto XXVIII*, v. 9) de su vida⁶⁷. Y asimismo Herrera ha elogiado su apariencia y artes como un perfecto amante cortesano: “En el ábito del cuerpo tuvo justa proporción, porque fue más grande que mediano, respondiendo los lineamientos i compostura a la grandeza. Fue mui diestro en la música, i en la viuela i harpa con mucha ventaja, i exercitadíssimo en la disciplina militar”⁶⁸. Las ricas vivencias sensuales consistían en el amor por doña Elvira, moza extremeña, de cuya honestidad se creía responsable Garcilaso, según dijo en su testamento⁶⁹; y en el amor por una dama de Nápoles, quien encendió en Garcilaso un “hermoso fuego” que le consumió el corazón (*Soneto XXVIII*, vv. 12-13). Además, en su biografía, M. C. Vaquero Serrano nos da a conocer otro tres enamoramientos que han marcado su vida y han sido reflejados en sus creaciones, sobre todo en las églogas: 1) Magdalena de Guzmán (1504-¿1574?), prima hermana por el lado materno, con

⁶⁵ Acerca de las cuestiones de la fecha del nacimiento del poeta toledano, véase el estudio en detalle de José Luis Pérez López, “La fecha de nacimiento de Garcilaso de la Vega a la luz de un nuevo documento biográfico”, *Crítica*, 78 (2000), pp. 45-57.

⁶⁶ Véase Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 695. Sigo esta edición.

⁶⁷ Véase la “Noticia de Garcilaso de la Vega”, que hace Bienvenido Morros como estudio supletorio, en su edición comprimida de Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 295. De ahora en adelante, citaré por esta edición todas las obras del poeta toledano.

⁶⁸ Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., p. 695.

⁶⁹ Cfr. Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 292.

quien vivía juntos en la infancia; 2) Guiomar Carrillo Ribadeneira (1504-1546), su vecina aristocrática, con quien tuvo un hijo natural, Lorenzo Suárez de Figueroa; y 3) doña Beatriz de Sá (1500-1530), dama portuguesa de la emperatriz y asimismo cuñada del poeta, al ser la segunda esposa de su hermano, don Pedro Laso⁷⁰. Las abundantes experiencias amorosas enriquecen los sentimientos del poeta, y hacen impresionar al lector los cantos, lloros, suspiros y dolores del amante, en sintonía con los paisajes naturales. Aunque el poeta, atendiendo al código del amor cortés, veló los nombres auténticos de las amadas, dicha historiadora coteja los contextos poéticos con las documentaciones biográficas de Garcilaso, identificando a las tres mujeres —Magdalena, Guiomar, Beatriz— con las pastoras en las *Églogas*: Camila, Galatea y Elisa, amadas respectivas de los personajes bucólicos, Albanio, Salicio y Nemoroso, que encarnan la persona del poeta-amante. O mejor dicho en palabras de Vaquero Serrano: “Después de varios lustros de afán identificatorio, he llegado a la conclusión de que todas las Camilas, Galateas y Elisás que habitan las églogas de Garcilaso encubren tres personas del entorno toledano y familiar del poeta constituido por las Guzmanes, las Carrillos y las Sás”⁷¹. La profunda verdad de sus sen-

⁷⁰ María del Carmen Vaquero Serrano, “Epílogo sobre el amor”, *Garcilaso, príncipe de poetas. Una biografía*, prólogo de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, CEEH / Marcial Pons Historia, 2013, pp. 595-600. A partir de 1998, Vaquero Serrano empezó a identificar los personajes de amor en la poesía de Garcilaso. Expuestos en orden cronológico, he aquí los estudios hechos por la propia historiadora: “Doña Guiomar: la desconocida amante de Garcilaso”, Ciudad Real, Oretania, 1998 (digitalizado en revista electrónica *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 7 [2003], s/p [<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista4/Vaquero/Vaquero.htm>] [fecha de consulta: 08/09/2014]); *Garcilaso: aportes para una nueva biografía. Los Ribadeneira y Lorenzo Suárez de Figueroa*, Ciudad Real, Oretania, 1999; “Doña Isabel Freire, ícono o realidad?”, en su crónica biográfica *Garcilaso. Poeta del amor, caballero de la guerra*, Madrid, Espasa, 2002, pp. 322-324; “Dos mujeres en la vida de Garcilaso: Guiomar Carrillo y Beatriz de Sá”, *Per Abbat. Boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 1 (2006), pp. 103-112; “Dos sonetos para dos Sás: Garcilaso y Góngora”, *Lemir*, 11 (2007), pp. 37-44 (Recurso electrónico: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista11/03Vaquero_Carmen.pdf) [fecha de consulta: 20/09/2014]; con la colaboración de Juan José López de la Fuente, “¿Garcilaso traicionado?, María de Jesús, hija de Guiomar Carrillo”, *Lemir*, 14 (2010), pp. 57-68 (Recurso electrónico: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/05_Vaquero_Carmen.pdf) [fecha de consulta: 20/09/2014]; “Garcilaso traicionado. Vida de Guiomar Carrillo: sus hijos Lorenzo Laso, María de Jesús y de Guzmán y María Ponce de León”, *Lemir*, 14 (2010), pp. 121-203 (Recurso electrónico: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/09_Vaquero_Carmen.pdf) [fecha de consulta: 21/09/2014]; “La fecha de muerte de Beatriz de Sá, la más que posible Elisa de Garcilaso”, *Lemir*, 15 (2011), pp. 235-244 (Recurso electrónico: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista15/11_Vaquero_Carmen.pdf) [fecha de consulta: 22/09/2014]; “Doña Mencía de la Cerda, ¿dama que suscitó una copla de Garcilaso?”, *Lemir*, 17 (2013), pp. 23-36 (Recurso electrónico: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista17/02_Vaquero_Carmen.pdf) [fecha de consulta: 30/09/2014].

⁷¹ María del Carmen Vaquero Serrano, *Garcilaso, príncipe...*, cit., p. 600.

timientos amorosos vitaliza las idealizadas abstracciones del amor, al que ha dado lugar la doctrina neoplatónica, y libera la imagen femenina de alguna fría sutileza de la Laura de Petrarca, que viene a destruir la emoción de algunos versos. La profunda sinceridad y la ternura distinguen a la poesía de Garcilaso, donde la mujer, en vez de ser una mera encarnación del ideal femenino, que ha puesto de moda el pensamiento filosófico de la época, es una figura estilizada que inspira al *yo*, poeta-amante, una gran pasión amorosa⁷².

Aparte de ser poeta, Garcilaso fue cortesano y guerrero de Carlos V. En 1526, cuando su amigo Juan Boscán (1492-1542) tuvo la famosa entrevista con el embajador de Venecia, Andrea Navagero (1483-1529), Garcilaso comenzó a dedicarse al cultivo de la poesía italianista (cfr. Carta de Boscán a la duquesa de Soma, incluida en sus propias *Obras* [Barcelona, 1543], como prólogo al Libro II). Según dilucida Lapesa: “Si en la poesía española del siglo XV puede apreciarse una amplia infiltración de motivos petrarquescos, en Boscán y Garcilaso no se trata ya de una influencia difusa y parcial, sino de imitación consciente y directa que pretende apropiarse el arte de su modelo, tanto en el fondo como en la forma”⁷³. Pero ¿es importante el encuentro entre Boscán y Navagero para el trasplante de los metros italianos en la poesía española?

En realidad, antes de ensayar formalmente la prosódica italiana, Garcilaso ya había conocido el *Canzoniere* de Petrarca, y su amigo Boscán le había presentado su obra en dobles quintillas, con el *incipit* de “Las cosas de menos pruebas ...” (cfr. *Canción XIV*), imitación del “Qual più diversa et nova ...” [La más extraña cosa ...] (*Rima CXXXV*) de Petrarca, tanto en el aspecto estructural, como en las imágenes metafóricas del amor⁷⁴. Además, si atendemos a la genealogía del poeta toledano,

⁷² Véase la explicación de Esperanza Seco, “Literatura italiana y española: influencia de Petrarca en Garcilaso de la Vega”, *Didáctica*, 4 (1992), p. 271.

⁷³ Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, 2ª ed., Madrid, Alianza, 1985, p. 73.

⁷⁴ Véanse *Ibid.*, p. 74; Alicia de Colombí-Monguió, “La sombra de Petrarca en la poesía cancioneril”, *The Court Reconvenes. Courtly Literature across the Disciplines (Selected Papers from the Ninth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, University of British Columbia, 25-31 July, 1998)*, editores de Barbara K. Altmann y Carleton W. Carroll, Cambridge (Reino Unido), D. S. Brower, 2003, p. 341.

tenemos en cuenta que el hermano de su bisabuela paterna, Elvira Laso, era Íñigo López de Mendoza, quien, según acabamos de señalar (*supra*, pp. 311-312), fue el poeta que anticipó la introducción del endecasílabo y soneto en España en el siglo anterior. Garcilaso, aficionado a las letras, ¿acaso no tuvo ninguna curiosidad por los tanteos que había hecho su propio antepasado? ¿Nunca había probado la nueva versificación antes de que ocurriese ese acontecimiento diplomático-cultural en el jardín granadino del Generalife? Según hace constar Bienvenido Morros con respecto al entorno cultural del siglo XVI, Garcilaso procedió de un linaje noble, que desde la corte de Juan II (1405-1454) intentaba asimilar los nuevos pensamientos humanísticos como promotores para la actualización de los viejos parámetros de la cultura medieval, y que a comienzos del siglo siguiente, debido a la relativa pobreza de las universidades en España, seguía asumiendo el papel de difundir los ideales de la nueva cultura renacentista. Morros declara que nuestro poeta, de formación íntegra de los *studia humanitatis* e interesado por la corriente poética del italianismo, habría de conocer a Navagero antes de 1526 y asimismo a Castiglione (1478-1529), nuncio del Papa, que había llegado a España un año antes de esta fecha, y autor de *Il cortegiano* (realizado entre 1513-1524, y publicado definitivamente en 1528), importante tratado sobre la conducta del amante cortés y el conocimiento fundamental del amor neoplatónico. Aún era muy probable que Garcilaso viajara con ellos a Andalucía para asistir a la boda y fiestas nupciales de Carlos V y doña Isabel de Portugal, que se celebraron en marzo de ese mismo año⁷⁵. Por ello, J. G. Fucilla afirma: “No hay duda, pues, que si Juan Boscán en 1526 no hubiera tenido en Granada su memorable conversación con Andrea Navagero, el embajador de los venecianos, sobre la convención de componer poesías a la manera de los italianos, dentro de unos poco años la escuela hubiera triunfado en España”⁷⁶. Gallego Morell agrega: “... sin la conversación entre Boscán y Andrea Navagero, establecida como momento estelar en la historia de nuestra poesía lírica, también hubieran penetra-

⁷⁵ Cfr. Bienvenido Morros, prólogo, en Garcilaso, *Obra...*, cit., ed. 1995, pp. XXX y XL-XLI.

⁷⁶ Joseph G. Fucilla, *op. cit.*, p. 2.

do las nuevas formas. Más importante es [...] el que Carlos V se decidiese a hacer la guerra disputando Italia a los franceses: esto es lo que da ocasión a nuestro «euro-peísmo» de entonces, fugaz cambio en la mirada cultural de los españoles”⁷⁷. A su entender, el sentido simbólico de la anécdota de 1526 es mayor que su significado auténtico en la práctica, y a través de la carta a la duquesa de Soma, Boscán intenta poner de manifiesto los orígenes del petrarquismo en España.

Lo que cabe añadir es que la epístola es polémica, por lo que Navarrete⁷⁸ ve a Boscán como *amateur*, sin ambiciones; con los nombres de Garcilaso, Navagero y la duquesa, Boscán estableció un lector aristocrático que aprobara sus obras al estilo italiano y sirviese como contrapunto a las posibles críticas de sus detractores; y además, por su declaración —“no tuve fin a escribir sino a andarme descansando con mi espíritu” y “entré en ello descuidadosamente como en cosa que iba tan poco en hazella”⁷⁹— se ha calificado como poeta de *sprezzatura* [esfuerzo disimulado]. Por otra parte, el poeta barcelonés destacó que al principio del encuentro no había pensado en probar “en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos autores de Italia”, sino que Navagero le “rogó que lo hiziese”⁸⁰. Según anota el citado profesor: “Consecuentemente, Boscán se presenta a sí mismo como si Navagero le rogara que intentara las nuevas formas, y acometiera la tarea para pasar el tiempo del viaje, llegando a dominar rápidamente los requisitos, pero sólo perseverando ante la iniciativa de Garcilaso. Al mismo tiempo, el relato ataca sutilmente la noción de la poesía como producto del *ocio* en su significado paradójico de tiempo libre que puede dedicarse a la obra poética”⁸¹.

El italiano Matteo Lefèvre esclarece que, aunque Boscán proponga sus versos del Libro II como arte al modo italiano o petrarquista, su cancionero está lejos del

⁷⁷ Antonio Gallego Morell, *Estudio sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, Ínsula, 1970, p. 4.

⁷⁸ Véase Ignacio Navarrete, “Boscán y la estética del endecasílabo”, en *op. cit.*, pp. 87-91 y ss.

⁷⁹ Juan Boscán, “A la muy magnífica señora doña Gerónima Palova de Almogáver”, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, p. 118.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Ignacio Navarrete, *op. cit.*, p. 92. La cursiva es del autor.

compromiso espiritual que envuelve la poesía del maestro. Sólo duplica los rasgos estilístico-formales, acompañados de determinados motivos convencionales, pero no se adhiere a la fuerte estructura moral de los *RVF*, la cual constituye el impulso clave de elevar el amor espiritual; a saber, que su *imitatio* se reduce al plano *styli*, sin llegar al *vitae*⁸². Carlos Clavería, en su introducción a la vida y experiencia del poeta barcelonés, la describe como mediana: “No fue un ejemplo de poeta soldado del Renacimiento y no tuvo la fama militar de Garcilaso o de Aldana, no despertó polémicas como Herrera [...]: nacido en un ambiente urbano y de una familia acomodada, sus ambiciones no se colmaban con la gloria ni la fama”⁸³, sino que más bien se caracterizó por la vida de burguesía; según pone en evidencia en una carta rimada, diri gida a don Diego Hurtado de Mendoza (¿1468?-1536):

Sólo quiero escusar tristes pobreza,
por no sufrir sobervias d’hombres vanos,
ni de ricos estrechos, estrechezas.

Quiero tener dineros en mis manos,
tener para tener contenta vida
con los hidalgos y con los villanos.

(CXXXIV^b, vv. 193-199)⁸⁴

En resumen, Boscán es sólo el introductor nominal del italianismo, o sea, el intermediario de *sprezzatura* de la corriente; no obstante, la persona que contribuye a trasplantar práctica y eficazmente el nuevo arte poético en España no es él, sino su mejor amigo, Garcilaso.

Para Garcilaso, 1532 fue un año significativo y productivo. Por ofender al rey, el poeta fue condenado al exilio, pero con la ayuda de don Pedro de Toledo (1484-1553), virrey de Nápoles, pudo salir de la isla danubiana cerca de Ratisbona, y fue

⁸² Cfr. análisis de Matteo Lefèvre, “Boscán ante Petrarca. El proyecto de un cancionero imposible”, *Studia Aurea*, 7 (2013), pp. 83-108.

⁸³ Carlos Clavería, introducción, en Juan Boscán, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁴ Versos citados por *Ibid.*, p. 367.

enviado a Nápoles como otra forma atenuada del destierro⁸⁵. La estancia en Italia le procuró buenas ocasiones de contacto directo con la literatura italiana, entre las que destacó la reunión de la Academia Pontaniana, un círculo de los humanistas y de las gentes de letras, organizado normalmente en la vivienda de Sannazaro, hablando en animada tertulia sobre las cuestiones lingüísticas, poéticas y culturales, sobre todo las. Tras fallecer éste en 1530, la celebraron en casa de Scipione Capece (1480-1551), catedrático de Derecho en la Universidad de Nápoles, a quien nuestro poeta propuso dar a la luz pública sus *Commentari* de Donato a la *Eneida* (1535). Allí Garcilaso conoció a personajes trascendentes para el desarrollo cultural de la época: Marcantonio Epicuro (1472-1555), autor del *Dialogo di tre ciechi* [Diálogo de tres ciegos], o *Cecaria* (1525), una pieza de teatro que habla de la importancia de la vista para el amante prudente; Bernardino Martirano (1490-1548), secretario del virrey entre 1532 y 1548, autor de los poemas míticos *Aretusa* y *Polifemo*, y de la novela *Ismene*, así como editor del comentario de Parrasio al *Ars poetica* de Horacio (1531); Antonio Minturno (1500-1574), humanista, estudioso y crítico literario, que aparte de componer *Rime e prose* (1559), hizo el *Arte poética* (1564), obra famosa e influyente de la época; y asimismo, el fraile agustino Girolamo Seripando (1493-1563), sobresaliente teólogo y predicador.

En la nómina de los amigos que el poeta toledano tuvo en Nápoles, figuraron asimismo los escritores Placido di Sangro, Girolamo Borgia, Cosme Anisio, Mario Galeota y Antonio Tilesio, al que dedicó una pieza latina, “Ad Antonium Thylesium ode”; además, conoció a nobles damas, como la poeta Laura Terracina o Catalina y

⁸⁵ En agosto de 1531, Garcilaso asistió a la boda prohibida por la emperatriz, de su sobrino —el hijo de su hermano don Pedro Laso de la Vega, comunero y procurador mayor de la revuelta en Toledo, y que había luchado contra el Emperador en 1520— con Isabel de la Cueva, procedente de la familia adicta a la Corte carolina. El hecho del poeta ofendió a la voluntad de los superiores, de ahí que, en 1532, fuera desterrado como castigo en una isla del río Danubio, cerca de Ratisbona. Tal experiencia le inspiró la elaboración de la *Canción III*, pero en vez de expresarla con matiz político, la cubrió de sentimientos amorosos, como si un amante perdido de amor, cantara con tranquilidad y en soledad, ante la contingente muerte en tierra ajena. Véanse estudios de Gregorio Marañón, “El destierro de Garcilaso de la Vega”, *Espanoles fuera de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, pp. 80-83; Dámaso Alonso, “El destino de Garcilaso”, *Cuatro poetas españoles: Garcilaso, Gongora, Maragall, Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1962, p. 42; y asimismo, Margot Arce de Vázquez, “Cerca el Danubio una isla ...”, *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, ed. Elias L. Rivers, reimpresión, Barcelona, Ariel, 1981, pp. 103-104.

Violante Sanseverino; ésta, junto a su amante, Mario Galeota, protagonizan la *Ode ad florem Gnidi* o la *Canción V* de nuestro poeta. Fuera de las tertulias, estableció una entrañable amistad con los destacados poetas, como Luigi Tansillo, Bernardo Tasso y Giulio Cesare Caracciolo, al que dedicó el *Soneto XIX*, con el *incipit* “Julio, después que me partí llorando ...”. Y a través de los amigos de la citada Academia, conoció al cardenal Pietro Bembo, quien en una carta fechada de 1535, y dirigida a don Honorato Fascitelli, elogió las odas latinas de nuestro poeta⁸⁶.

En un breve poema de versos muy limitados, Garcilaso expresa su vida activa durante la estancia en Italia, donde se inspira en bastantes amigos poetas, y logra un importante avance en su arte, hasta tener la facultad de encantar como Orfeo y llevar las augas del Tajo por un nuevo cauce, hacia Este, Italia, con el fin de rendir homenaje a doña Cardona; amiga y contertuliana del propio poeta:

Ilustre honor del nombre de Cardona,
décima moradora de Parnaso,
a Tansillo, a Minturno, al culto Tasso
sujeto noble de inmortal corona, ...
.....

Podré llevar entonces sin trabajo,
con dulce son qu’el curso al agua enfrena,
por un camino hasta ahora enjuto,
el patrio, celebrado y rico Tajo,
que del valor de su luciente arena
a vuestro nombre pague el gran tributo.

(*Soneto XXIV*, vv. 1-4; 9-14)

⁸⁶ En cuanto al contenido de la epístola, véase Antonio Gallego Morell, “10 de agosto de 1535: Carta del cardenal Pietro Bembo a don Honorato Fascitelli [Fascitelli]”, *Garcilaso: documentos completos*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 167.

La vida literaria del poeta en Nápoles está sintetizada por Bienvenido Morros, prólogo, en su edición 1995 de Garcilaso de la Vega, *Obra...*, cit., pp. XXXV-XXXVI; y María del Carmen Vaquero Serrano, *Garcilaso, príncipe...*, cit., pp. 437-441; Mariano Calvo, *Garcilaso de la Vega. Entre el verso y la espada*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992, pp. 205-207; Eugenio Mele, “Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia”, *Bulletin Hispanique*, 25: 2 (1923), pp. 108-148; y además, el estudio que ha realizado Matteo Lefrèvre, “Garcilaso de la Vega e la Napoli spagnola (1532-1536)”, en su libro monográfico *Una poesia per l'imperio. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Roma, Vecchiarelli, 2006, pp. 55-89; y Eugenia Fosalba Vela, “Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la égloga III de Garcilaso. Estancia en Nápoles”, *Studia Aurea*, 3 (2009), pp. 39-104.

Inmerso en el ambiente de tantas actividades poético-culturales, Garcilaso se nutre de una íntegra formación humanística, y lleva a España un petrarquismo de profundidad, que comprende no meramente el arte y la habilidad versificadora, la expresividad de los sentimientos, sino también el clasicismo que se refleja virtualmente en los versos sensuales, así como el abordamiento de los temas filosóficos y fisiológicos del amor. A propósito de elogiar el triunfo que consigue el poeta en su empresa introductora de la nueva corriente, el profesor norteamericano Keniston explica: “To Petrarch Garcilaso is indebted not merely for his measure, but for his whole artistic technique; Petrarchan is his choice of theme, a mood or moment of amorous experience; Petrarchan, the analysis of his emotions and the subtle, often too subtle, contrasts; Petrarchan, finally, the spiritual attitude of melancholy, half-bitter, half-tender, in the presence of a love that can never be realized” [A Petrarca debe Garcilaso no sólo su métrica, sino toda su técnica artística: petrarquesco es el tema que elige, un estado de ánimo o momento de vivencia amorosa; petrarquescos el análisis de las emociones y los contrastes sutiles —con frecuencia demasiado sutiles—; petrarquesca, en fin, la actitud espiritual de melancolía, a medias amarga y tierna, ante un amor que jamás puede cumplirse]⁸⁷. En un estudio sobre la asimilación por parte de Garcilaso del arte italianista, Lapesa esclarece que “solo puede ser calificada de petrarquista una parte de la obra garcilasiana; pero lo más íntimo de ésta tomó cuerpo en los moldes trazados por el lírico de Arezzo, quien, además, descubrió a su seguidor nuevos horizontes poéticos”⁸⁸.

* * * * *

Garcilaso se convirtió en el Petrarca español, y dada la musicalidad rítmica, la dulzura sentimental y la lengua expresiva, tan natural como selecta, de sus obras, se erigió como poeta clásico poco después de 1543, en el que sus versos, junto con

⁸⁷ El texto está citado por Rafael Lapesa, en *La trayectoria...*, cit., p. 209. La traducción es del propio autor, en *Ibid.*, p. 73. Y la fuente original se remite a Hayward Keniston, *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1922, p. 189.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 74.

los de Boscán, fueron sacados a la luz en Barcelona. Según estudia Gallego Morell, el Renacimiento proporciona tres aspectos innovadores a la lírica española: nueva temática, nuevas formas métricas, y especialmente nueva ideología. La mayoría de estas innovaciones llegan condicionadas por la lírica de Petrarca y sus partidarios italianos. Mientras que la primera generación poética del siglo XVI es combativa, “con Garcilaso al frente y con Petrarca como poeta leído y mentor ideológico”, tratando de trasplantar e incorporar las novedades renacentistas al mundo hispano, la segunda generación reconoce al toledano, muerto joven, como “guía y mentor lírico”, y le otorga el título honorífico de “Príncipe de los poetas castellanos”⁸⁹. Es esta segunda generación poética, consistente en los escritores que nacieron más o menos entre los años 20 y 30 del siglo XVI, y se dedicaron a la confección poética italianista a lo largo de la segunda mitad del Quinientos: desde Gutierre de Cetina (1520-hacia 1557), Hernando de Acuña (1520-1580) y Jorge de Montemayor (hacia 1520-1561), hasta Fray Luis de León (?1527?-1591) y Fernando de Herrera (1534-1597), incluidos algunos poetas menores, contemporáneos al último, que siguieron el hilo conductor del petrarquismo en la Península, y lo difundieron por el Nuevo Mundo. Los modelos del italianismo continuaron predominando en las siguientes generaciones de las letras áureas, donde se hallan los grandes autores prebarrocos y barrocos, como Cervantes (1547-1616), Góngora (1561-1627), Lope (1562-1635) y Quevedo (1580-1645). Sin embargo, apareció la tendencia marcada de componer los versos de modo ostentoso, con burlas, parodias y mofas, como reflejan ciertos géneros en el pleno Barroco. El repertorio petrarquista ha sido asimilado completamente, y los creadores barrocos, en vez de imitarlo directamente, lo aprovecharon con ingenio y lo superaron. Después del primer cuarto del siglo XVII, la influencia del petrarquismo se convirtió en parte del patrimonio español, en elemento constituyente lírico, reflejándose por vía indirecta en diversos géneros, especialmente en el teatro —según vemos en los ejemplos de Lope y Calderón de la Barca (1600-

⁸⁹ Cfr. Antonio Gallego Morell, *Estudios sobre...*, cit., pp. 4-5.

1681) (cfr. *infra*, pp. 323-324)—, y nunca perdió su función inspiradora, ni desapareció durante el siglo XVIII, hasta la llegada del Romanticismo⁹⁰.

En el teatro del Seiscientos, se notan todavía las reminiscencias petrarquescas en Lope, quien, en el Acto I de *Fuenteovejuna*, por boca de Frondoso y Laurencia, acompañados de tres labradores en la plaza del municipio, aborda el tema de amor, considerándolo como elemento congénito del ser humano, y opina que el hombre, debido al “deseo de belleza”, se lanza a la búsqueda del amor. Y también, constata que por la armonía se llega al puro amor, de manera que el objeto del mismo debe corresponderse con la naturaleza del amante. El discurso de los protagonistas nos recuerda el argumento de los *Triumphs* de Petrarca, que depura el alma deseosa a través de una serie de fuerzas naturales, y finalmente sube a la cima del alma, y ve la imagen del amor verdadero. A pesar de que *Fuenteovejuna* sea drama histórico, Lope le incorpora el platonismo-petrarquismo para enriquecer el enredo de amor de los protagonistas. Otro ejemplo se observa igualmente en la ópera pastoral del mismo dramaturgo, *La selva sin amor*, obra de un solo acto, desarrollado en siete escenas. Ambientada en el Madrid del siglo XVII, se presenta una selva imaginaria consagrada a Dafne, donde los pastores no disfrutaban del amor. Venus recrimina a su hijo, Cupido, por su negligencia, y le anima a intervenir en los sentimientos de los pastores, para convertir la fría selva en una amorosa. La castidad de las mujeres en la selva de laurel y el carácter del dios de Amor, encarnado por un niño ciego y caprichoso, nos sugieren implícitamente las expresiones de Petrarca, tanto en sus alegóricos versos de los *TC* y *TP*, como en sus *RVF*.

En el teatro calderoniano, por sólo citar cuatro piezas, advertiremos el motivo secundario del petrarquismo. Por ejemplo, *El mágico prodigioso*, obra enmarcada en el género de la comedia seria o comedia de santos, refleja el amor como la única fe venerable, por parte de Cipriano y Justina. Al pasar los experimentos del Demonio y vencer los males, el amante se funde con la amada en el mundo del más allá. Se presenta que el amor corpóreo-físico es sólo fantasma e ilusión, y la apariencia

⁹⁰ Idea sintetizada por Joseph G. Fucilla, *op. cit.*, p. 308.

consta de mentiras y vanidades; en cambio, el amor del sumo bien, encarnado por Justina, a la que protege Dios, es el objeto afectuoso que merece la pena buscarse. El fuego gélido de Laura se proyecta también en *El médico de su honra*, donde se describe el enamoramiento entre el infante don Enrique y doña Mencía, esposa de un caballero principal de Sevilla, don Gutierre. La señora, preocupada por la reputación y el honor, muestra en un soliloquio que, en realidad, se enamora del noble amante, pero es el honor que le ha obligado al silencio y al rechazo, ante el cortejo amoroso de don Enrique; un fragmento que coincide con la expresión de Petrarca en el *Triumphus Mortis* (II, vv. 88-111), donde Laura dice que su crueldad era por el propio bien del amante. Además, en la comedia histórica *Amor, honor y poder*, Calderón, por boca del rey de Inglaterra, Eduardo, califica la belleza de la condesa de Salveric, Estela, como “... alba, / vestida de resplandores / o de rayos coronada” (Jornada I, vv. 220-222)⁹¹. El alba, los rayos y las estrellas, los tópicos petrarquistas se repiten en el conocido drama filosófico, *La vida es sueño*, donde Sigismundo describe a su prima Estrella como el astro que al amanecer, puede “dar alegría / al más luciente farol” (Jornada II, vv. 415-416)⁹²; a saber, el Lucifer, astro de Venus. Acto seguido, cuando ve a Rosaura, el príncipe elogia que es la mujer más hermosa que ha visto, tal y como la aromática rosa entre las flores, el brillante sol o el lucero entre las estrellas, así como el diamante entre las piedras (cfr. *Ibid.*, vv. 608-632). Las expresiones calificativas sobre el amor no son inventadas originariamente por Petrarca, pero sí que se hacen ilustres gracias al gran cantor de Laura, y también a los autores que siguen su corriente a lo largo del siglo XVI.

Por otra parte, según opina López Martínez, se atisban ciertas reminiscencias de las *Familiares* (I, 4) de Petrarca en una comedia española en la segunda mitad del siglo XVII: *La mundanza en el amor* (dada a la luz en 1679), conocida también

⁹¹ Texto citado por Pedro Calderón de la Barca, *Segunda parte de las comedias de Don Pedro Calderon de la Barca ... / recogidas por D. Ioseph Calderon de la Barca su hermano*, Madrid, por María de Quiñones, 1637, p. 228 verso (recurso digitalizado por la Biblioteca de Universidad Complutense de Madrid en http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B1867883X&idioma=0) [fecha de consulta: 11/01/2015].

⁹² Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, 18ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1997, p. 130.

como *La esmeralda del amor*, cuya autoría más fidedigna se atribuye a Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), dramaturgo de la escuela calderoniana. Parecida al texto latino que cuenta una leyenda de amor ocurrido a Carlos Magno, la comedia barroca desarrolla el argumento, centrándose en la enfermedad deseosa de un rey, que se enamoró locamente de una cortesana, ya que estaba hechizado por el poder de una sortija (aunque el dramaturgo no lo pone de manifiesto como causa sobrenatural del amor desde el comienzo del teatro). Según concluye López Martínez, el comediante no sólo “ha dado mayor fuerza a las consecuencias del trastorno del rey”, sino que aún “ha querido recuperar motivos que sólo estaban sugeridos en el argumento de la historia petrarquesca, o que él infirió de los elementos del relato, para desarrollar ideas todavía muy presentes y gratas a los escritores del siglo XVII, como el debate sobre la privanza o la constancia amorosa”⁹³.

Efectivamente, en la época barroca hallamos unos subgéneros dramáticos del teatro clásico español que en cierto sentido heredaron el patrimonio petrarquesco: la comedia palatina y la comedia de capa y espada⁹⁴. Tratan de tema galante, cuya acción ocurre entre personas reales (en el primer género) y en el entorno social de nobles, caballeros y villanos (en el segundo). En ellas, se atisba el matiz del amor no correspondido o difícilmente alcanzable de Petrarca en las expresiones de galanteo, celos, sufrimientos, dolores, monólogos amorosos, uso de términos decentes de la cortesía, motivo de honor, etc. Ejemplos que cabe señalar de Lope y Calderón son *La viuda valenciana* (1604) *Los melindres de Belisa* (o bien, *La melindrosa* o *Los esclavos supuestos*) (1608), *El acero de Madrid* (1608), *La dama boba* (1613), *El perro del hortelano* (1613), *El secreto a voces* (1624), *La dama duende* (1629), *Casa de dos puertas, mala es de guardar* (1629), *El galán fantasma* (1639) y *No hay*

⁹³ José Enrique López Martínez, “Boccaccio y Petrarca en dos comedias españolas del [siglo] XVII”, en *Lectores, editores y audiencia. La recepción en la literatura hispánica*, ed. María Cecilia Trujillo Maza, Barcelona, Academia del Hispanismo, 2008, p. 300; cfr. también, *Ibid.*, pp. 293-302.

⁹⁴ Véase Bruce W. Wardropper, “La comedia española”, *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, tomo III (Siglos de Oro: Barroco), ed. Bruce W. Wardropper, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 242-243 y ss. En cuanto a los nombres de las comedias, se denominan también comedias de enredo y de costumbres, o sea, comedias de intriga a la italiana y de costumbres. Véase Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, tomo II (Época barroca), Madrid, Gredos, 1967, pp. 278-279; 359-297; 331-334; 450-452.

burlas en el amor (1650). A estos géneros teatrales pertenecían asimismo diversas obras de la escuela de Lope y la de Calderón, tales como *El vergonzoso en palacio* (1611), *El melancólico* (1611), *El amor médico* (1620), *El celoso prudente* (1621), *La firmeza en la hermosura* (1644), y muchas otras de Tirso de Molina (pseudónimo de fray Gabriel Téllez, 1579-1648); *El palacio confuso* (1634) y el *Galán, valiente y discreto* (1636) de Antonio Mira de Amescua (1577-1644); *Peligrar en los remedios* (1640) y *Los bandos de Verona* (1645) del dramaturgo ya señalado, Rojas Zorrilla; y además, *El poder de la amistad* (1652) y *El desdén, con el desdén* (1653-1654) de Agustín Moreto (1618-1669). Las reminiscencias del poeta de Arezzo son infinitas, y su influencia penetra profundamente en el corazón de las letras españolas. Para resumirlas, nos conviene citar las palabras de Farinelli: “El frío corazón reencuentra los «cálidos suspiros». Se arde, se mueve al mismo tiempo. El amante lleva en el corazón una llaga mortal que le mueve a llorar y a imprecicar, a pedir piedad y consuelo, siempre con imágenes y juegos de palabras tomados del Petrarca”⁹⁵.

* * * * *

Para Fucilla, además, una antología que desempeñó un papel importante en la diseminación del petrarquismo fuera de Península es la de *Flores de baria poesía* (México, 1577), donde se incluyen 359 composiciones de numerosos autores españoles y novohispanos⁹⁶. Entre ellos, Gutierre de Cetina y otro poeta sevillano Juan de la Cueva (1543-1612) ocupan los lugares más destacados en este manuscrito, en cuanto a número de composiciones propias⁹⁷, así que se atribuye la autoría de las *Flores* o al primero, o al segundo. Según opina Micheli, los autores novohispanos debieron su arte versificador, temática amorosa y pensamiento humanístico a los petrarquistas peninsulares. En la segunda mitad del siglo XVI, destacan Francisco

⁹⁵ Arturo Farinelli, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 92.

⁹⁷ Margarita Peña Muñoz, “Juan de la Cueva, poeta del cancionero *Flores de baria poesía*”, *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980)*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, p. 800.

de Terrazas (¿1525-1600 o 1604?), el iniciador de la poesía novohispana y a la vez sonetista de indudable inspiración petrarquista; Fernán González de Eslava (hacia 1534-1601), quien confeccionó varios coloquios espirituales, más de 150 piezas en verso a lo divino, unas cuantas de temas profanos y entremeses; Carlos de Sámano y Quiñonez, o sea, Carlos Sámano y González (1542-¿1597?), funcionario virreinal de la Nueva España y gobernador interino de la provincia de Yucatán entre 1596 y 1597, quien es autor de una célebre oda con el *incipit* de “Ay, vanas esperanzas ...”; y Martín Cortés (¿1532 o 1533?-1589), II marqués del Valle de Oaxaca, militar aristocrático e hijo del conquistador Hernán, quien elaboró numerosas octavas reales de motivos predominantes del desencanto-dolor, y confeccionó algunos estimables sonetos de tonalidad triste en memoria a la muerte de Carlos V⁹⁸.

A semejanza de la citada antología de poemas amorosos, a comienzos del siglo XVII, hubo unas cuantas que transmitieron las ideas y versificación petrarquescas en Sudamérica: la *Miscelánea austral* (Lima, 1602), publicada por Diego Dávalos y Figueroa (hacia 1554-¿ ?); el *Parnaso Antártico* (cuya primera parte, hecha en el virreinato del Perú, logró hacerla imprimir en Sevilla, en 1608; y la segunda, hecha en Potosí, en 1617, se mantuvo inédita hasta el siglo XX), por Diego Mexía de Fernangil (hacia 1565-1634), quien era miembro de la reconocida Academia Antártica, reunida en Lima, y traductor de las *Heroidas* ovidianas, las cuales se incluyen en la primera parte de la propia antología; y asimismo, el tardío *Ramillete de varias flores poéticas* (compuesto en Quito y publicado en Madrid, en 1676), por Xacinto de Evia (1629-¿ ?), en el que ya se perciben las resonancias gongorinas⁹⁹.

En resumen, el petrarquismo no sólo influyó en gran medida en la depuración del amor y contribuyó al enriquecimiento de las letras, sino que asimismo incitó a los autores hispánicos a reflexionar sobre su tradición literaria y a valorarla, hasta crear e innovar su propio arte, temas y expresiones poéticas.

⁹⁸ Véase la constatación de Alfredo de Micheli, “Acerca de las influencias petrarquistas en España y en la naciente poesía novohispana”, *Literatura mexicana*, 18: 1 (2007), pp. 112-114.

⁹⁹ Cfr. Margarita Peña Muñoz, “Poetas italianos y españoles en Indias. En la senda de Petrarca”, *Revista de la Universidad de México*, 88 (2011), p. 35.

B. DEL PETRARQUISMO AL ANTIPETRARQUISMO: REFLEXIÓN SOBRE LA POESÍA ESPAÑOLA

En 1501, Pietro Bembo dio a la luz su edición de *Le cose volgari* de Petrarca, y propuso la imitación de un solo modelo, en contraste con la idea de Gianfrancesco Pico della Mirandola (1469-1533), quien valoraba el “eclecticismo imitativo”¹⁰⁰. En cuanto a la lírica vernácula, Bembo calificó las *Rimas* de Petrarca como el modelo único y óptimo, así que no sólo las editó, sino que las elogió en el tratado de *Prose della volgar lingua*, y aún más las conexió con el neoplatonismo en *Gli asolani*. Bembo se convirtió en el verdadero dogmatizador del petrarquismo, y sus hechos provocaron que multitud de escritores, atraídos por la musicalidad de las baladas, madrigales y canciones de Petrarca, se apropiaran de su imagería característica, y constituyesen una corriente de imitación exclusiva del maestro; tanto es así, que sus composiciones amoroso-sentimentales acabaron por convertirse en fórmulas vacías, faltas de significado¹⁰¹.

Sostenido por la voz dulcísima de Garcilaso, matizada con una nostalgia y suave tristeza, el petrarquismo se extendió por toda España durante la segunda mitad del siglo XVI. Según indica A. Zamora Vicente, después de que salieran a la luz las obras garcilasianas, junto a las de Boscán en 1543, las ediciones se sucedieron con rapidez (1544, en Medina del Campo; 1553, en Valladolid; 1569, divorciadas de las obras de Boscán, en Salamanca, por Simón Borgoñón; 1570, en Madrid, por Alonso Gómez; 1574, en Salamanca, editadas y anotadas por el Brocense; 1580, en Sevilla, por Fernando de Herrera)¹⁰². El toledano se convirtió definitivamente en clásico: fue comentado, estudiado y traído adondequiera “con encendido elogio”, mientras

¹⁰⁰ Anne J. Cruz, *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso*, Amsterdam / Philadelphia (EE. UU.), John Benjamins, 1988, p. 25.

¹⁰¹ Cfr. Antonio Prieto, *op. cit.*, p. 55; María del Pilar Manero Sorolla, *Introducción...*, cit., pp. 15-16 y 24; además, Francisco J. Álvarez Amo, *Mors in luce. Algunas obras de Fernando de Herrera (1582) en el contexto del petrarquismo*, Proyecto de Investigación, Departamento de Literatura Española, Universidad de Córdoba, 2005, pp. 4 y 7.

¹⁰² Alonso Zamora Vicente, “Sobre petrarquismo”, *De Garcilaso a Valle-Inclán*, Buenos Aires, Sudamericana, 1950, p. 59.

sus versos, temática y lengua fueron reproducidos o imitados “con las alteraciones propias del tiempo y de las personalidades”¹⁰³. El “Príncipe” se hizo el guía poético, que no sólo orientaba a los jóvenes autores de la segunda generación quinientista, sino que intensificó la influencia del petrarquismo; de ahí, que muchos tradujeran los versos del gran poeta aretino, e imitaran o se inspiraran en poetas italianos de segunda o tercera fila, tales como “Benedetto Varchi, Fortunio Spira, Giambattista Amalteo, Barignano, Giraldi”¹⁰⁴, repertorio al que se pueden añadir los nombres de J. Sannazaro, L. Ariosto, P. Bembo, B. Tasso, L. Tansillo, y también Serafino Aquilano (1466-1500), Pietro Aretino (1492-1556), Ludovico Paterno (1533-hacia 1575), así como muchos otros que se hallan en las antologías poéticas de la época. Según señala Fucilla, hubo por lo menos 12 florilegios petrarquistas italianos, editados y reeditados 35 veces en total entre 1545 y 1590: “Esta extraordinaria abundancia de nuevas rimas, y particularmente la de *Rime Diverse* I, II, *I Fiori*, y *Rime Scelte* I y II, fué utilizada por los poetas españoles, y dió un notable impulso al movimiento petrarquista en la península hispánica. Los primeros que se sirvieron de ellos fueron Cetina y Acuña, [...] seguidos por Ramírez Pagán, Lomas Cantoral, F. de Figueroa, Fernando de Herrera, Francisco de la Torre y otros rimadores menores”¹⁰⁵. Y la influencia se extendió al país vecino, y estuvo presente en diversos poetas de origen portugués, entre los que figuraron Jorge de Montemayor (hacia 1520-1561), Gregorio Silvestre (1520-1569) y Luís de Camões (hacia 1524-1580)¹⁰⁶.

Según dice M. López Suárez, desde que se inventó la imprenta y se publicó la edición de Bembo (1501), el *Canzoniere* de Petrarca entró en el mundo tipográfico, presentándose a sus lectores bajo un nuevo vestido: el libro impreso. La imprenta activa el mercado de la poesía, posibilitando que la poesía de Petrarca se imponga

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 58-59.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 61-62.

¹⁰⁵ Joseph G. Fucilla, *op. cit.*, p. 27. En torno al petrarquismo transmitido por los libros antológicos, véase también el estudio “La proyección en el petrarquismo hispánico”, con numerosos ejemplos de la imitación de Cetina, Acuña, Figueroa, Torre y otros poetas de la segunda generación quinientista, que Mercedes López Suárez hace en su monografía: *Tradición petrarquista...*, cit., pp. 72-74 y ss.

¹⁰⁶ Véase el estudio de Joseph G. Fucilla, en *Ibid.*, pp. 51-52 y 83-85.

“como referente ineludible de unidad textual”¹⁰⁷. Los imitadores intentan ajustar sus sentires del amor y vivencias personales, según la estructura y los significados internos que ofrece el *corpus* petrarquesco, delimitado por un soneto-prólogo y la canción final. Pero apenas llegan al ideal, según explica la autora: “Tarea difícil que en muchos casos resultará fallida originando reuniones textuales mutiladas bajo el significativo título de «parte delle rime», que acabarán integrándose en la heterogeneidad textual de la fórmula de «rime diverse»”¹⁰⁸. Así que se forma “un nuevo género tipográfico” o “una nueva modalidad antológica” o “un fenómeno editorial que articulará [...] el petrarquismo de esta cronología desde una dialéctica interna marcada por un difícil equilibrio o aparente contradicción”¹⁰⁹. Las antologías líricas están caracterizadas por “una ley de mercado en un permanente proceso de autoalimentación, de incesante búsqueda de fórmulas para atraer mayor número de lectores, para destacar en definitiva, en aquel magmático universo antológico”¹¹⁰. A saber, que por estas colecciones, el petrarquismo “cinquecentesco”, establecido por Bembo, se divulgó con rapidez por Italia, e incluso Europa; pero, por el contrario, el espiritualismo amoroso del gran poeta, que se inspira en la *accidia* humanística y se basa principalmente en las vivencias personales, se diluye y se substituye por una “acertada fórmula editorial sostenida por criterios comerciales”, la cual se convierte finalmente en directriz para la producción lírica¹¹¹.

En correspondencia con las *Rime* y *Fiori*, en nuestra tierra surgieron diversas florilegios líricos, entre los que se destacó el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511). Fue reimpreso muchas veces a lo largo del siglo XVI, con constantes modificaciones, adiciones, mutilaciones y enmiendas: la primera vez en 1514, por el impresor Jorge Costilla, en la misma ciudad que se publicó la *editio princeps*; las tres siguientes realizadas en Toledo, respectivamente en 1517, 1520 y

¹⁰⁷ Mercedes López Suárez, *Tradición petrarquista...*, cit., p. 17.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 25-26.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 7.

1527, por Juan de Villaquirán; otras dos ediciones en Sevilla, en 1535 y 1540, en el taller de Juan Cronberger; y las dos últimas del siglo en extranjero, en Amberes, en 1557 y 1575, por Martín Nucio¹¹². El gran trabajo de Castillo reunió una colección de poetas (ilustres y desconocidos) y poemas de mucha variedad, e incluidas algunas creaciones en italiano. Una buena parte comprende los temas didácticos, morales y amatorios que han hecho los importantes autores del siglo XV y a principios del que sigue: por ejemplo, Santillana, Juan de Mena, Antón de Montoro (1404-hacia 1480), Gómez Manrique (1412-1490), Lope de Stúñiga (1415-1465), Jorge Manrique (hacia 1440-1479), Pedro de Cartagena (1456-1486), Rodrigo de Cota (hacia 1450-1498), Diego de Burgos (¿?-antes de 1515), Garci Sánchez de Badajoz (1460-1536), ect. El recopilador valenciano constituyó la antología más leída en el Renacimiento español, con la influencia prolongada en el Manierismo, hasta el Barroco; tanto es así, que en ella misma se inspiró la colección de muchos cancioneros coetáneos.

Un estudio reciente, hecho por F. Compagno, exalta la importancia del citado *Cancionero* en la difusión del petrarquismo en España. La hispanista italiana hace uso de cuatro ejemplos donde figura el apellido del maestro *Petrarca* o *Petrarcha*, o el nombre y apellido completo *Francisco Petrarcha*, para explicar que el fenómeno italianista estuvo en proceso de desarrollo en el siglo XV y vino a ser una moda predominante a comienzos del XVI; y además, a través de ellos, intenta aclarar que tal corriente no se restringe a una simple cita, sino más bien al “conocimiento, apreciación e influencia del poeta italiano”¹¹³; o dicho de modo más concreto según reflejan los ejemplos, que es: 1) la canonización del Petrarca vernáculo, reconocido como el poeta más representativo de la lírica italiana; 2) la imitación de los tópicos

¹¹² Véase Estela Pérez Bosch, “Fortuna editorial: ediciones y derivaciones”, en *Los valencianos del “Cancionero general”: estudio de sus poesías*, Valencia, Universitat de València, 2008, pp. 94 y 98-99.

¹¹³ Filomena Compagno, “El nombre de Petrarca en algunos textos del *Cancionero general* de 1511”, *Revista de poética medieval*, 18 (2007), p. 113. Cfr. asimismo *Ibid.*, pp. 113-121. Y con respecto a los cuatro ejemplos del *corpus* que refleja la estudiosa, véanse *Robadas auian el austro y borea* de don Íñigo López de Mendoza, que rinde en homenaje a don Enrique de Villena; el “dezir” amoroso *Muy mas clara quela luna* de Juan de Mena; el *Triunfo del marqués* de Diego de Burgos; y la respuesta de Mossén Crespi de Valdura, padre, a Mossén Geroni Artés, titulada *La vuestra pregunta con suma prudencia*.

amorosos en los *RVF*; y 3) la popularidad de los *Triumphs*, expresados tanto en la estructura textual, como en el préstamo de expresiones poéticas.

En opinión de A. Rodríguez-Moñino¹¹⁴, durante la primera mitad del siglo XVI, se encuentran por lo menos cinco libros derivados del *Cancionero* de Castillo, y en su mayoría se relacionan con el tema de amor: 1) el *Cancionero llamado Guirnalda esmaltada de galanes y eloquentes dezires de diversos autores* (hacia 1515), recopilado por Juan Fernández de Constantina y dado a la luz en la imprenta sevillana de los Cronberger, que fue la primera obra basada fundamentalmente en el citado *Cancionero*, y fue reeditado en 1517 en la misma ciudad; 2) el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519), impreso en Valencia por Juan Viñao, que fue en realidad una ampliación de la parte burlesca del paradigmático *Cancionero* de Castillo, con el añadido de una inédita parodia del tema amoroso cortesano, *Cara-jicomedia*; 3) el *Pater noster de las mugeres* (hacia 1520), opúsculo que adquirió Fernando o Hernando Colón (1487-1539), segundo hijo del insigne almirante don Cristóbal, en Medina del Campo en noviembre de 1524, aunque el libro sólo cuenta con 9 composiciones poéticas, cuyas 2 primeras son atribuidas a Jorge Manrique, y otras 7 a Antón de Montoro; 4) el *Dechado de galanes* (hacia 1520), poseído por el mismo bibliófilo, don Fernando, cuyas división y selección de poesías procedían íntegramente de las ediciones elaboradas entre 1514 y 1520 del trabajo de Castillo; y 5) el *Espejo de enamorados* (entre 1535 y 1539), impreso en Sevilla por los Cronberger, en el que hay 44 composiciones, de las cuales 30 habían visto la luz pública en la señalada colección de Castillo, y 26 habían pasado al *corpus* de Constantina, la *Guirnalda*.

Además, en la segunda mitad del siglo XVI, aparte de la colección de las *Flores de baria poesía* (México, 1577), donde se recogen las composiciones petrarquistas tanto de los poetas peninsulares como de los novohispanos, según ya hemos dicho

¹¹⁴ Este párrafo junto a los dos siguientes son resumidos de los estudios de “Derivaciones del *Cancionero general*”, “Otras colecciones poéticas menores”, “El *Cancionero general* intenta sobrevivir” y “Cambio de orientación”, que realiza Antonio Rodríguez Moñino, en su *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*, Madrid, Real Academia Española, 1968, pp. 56-82.

(cfr. *supra*, pp. 326-327), se leen otros tres florilegios hechos por un solo editor en Zaragoza, Esteban G. de Nájera, que siguieron y ampliaron el ambicioso trabajo de Castillo: 1) el *Cancionero llamado Vergel de amores recopilado de los más excelentes poetas castellanos assi antiguos como modernos y con diligencia corregido* (1551); 2) la *Segunda parte del Cancionero general agora nuevamente compilado de lo mas gracioso y discreto de muchos afamados trovadores* (1552); y 3) el *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta aora impresas assí por ell arte española como por la toscana* (1554).

Al lado del señalado modélico *Cancionero* (1511), se vieron algunas antologías poéticas menores, que gozaron de mayor o menor importancia en su tiempo: 1) el *Cancioneiro geral* (1516), voluminoso libro en portugués, basado e inspirado en el *corpus* de Castillo, recopilando más de dos centenares de textos en castellano; 2) el *Cancionero de galanes* (hacia 1530); y 3) algunas colecciones perdidas, anteriores a 1539, que se muestran en los folios bibliográficos del *Regestrum* y *Abecedarium* de Fernando Colón: por ejemplo, el tomo de *Canciones y villancicos* (1534), donde se ven los poemas amorosos como el *Justa fue mi perdición*, el *Gentil caballero*, el *Vencimiento de amores*, el *Escrutinio de amor*; y también algunos libros de títulos interesantes, apadrinados por hombres más o menos conocidos, pero difícil es decidirse en otros casos si eran autores u organizadores de los mismos: el *Paraíso de Amor en coplas* (Venecia, 1526) de Hernando del Castillo, las *Muchas maneras de canciones y glosas* de Rodrigo Dávalos, la *Gloria de enamorados* de Francisco de Lora, y también dos *Cancioneros*, uno de Íñigo de Valdelomar y otro de Fernando de Mendoza.

El amor, procedente de la tradición lírica provenzal y unido íntimamente con el legado poético del insigne poeta aretino, fue tan popular y bien recibido, que no sólo circuló entre las tertulias de los escritores, sino que fue cantado en las cortes. No hemos de olvidar que en la primera mitad del Quinientos, se vio una colección trascendente: el *Cancionero musical de Palacio* (archivado ahora en la Biblioteca del Palacio Real, Madrid, MS II-1335), que debió contener 551 composiciones, pero

por causa de la pérdida de 54 folios, ahora sólo cuenta con un total de 460 piezas, cuando lo descubrió el compositor y musicólogo Francisco Asenjo Barbieri a fines del siglo XIX (antes de 1890) en la citada Biblioteca. Entre las composiciones que quedan, las composiciones amorosa (276 obras) ocupan más de la mitad; además, en cuanto a las piezas no existentes por falta de las hojas correspondientes, según figuran en el índice primitivo, casi un 80 por ciento de ellas (71 obras) se vincula con el tema de amor, “de modo que —dice el editor moderno F. Asenjo Barbieri—, como el *Cancionero* es principalmente cortesano y amatorio, parece que deben ser colocadas en primer lugar las composiciones de este género, sin que por ello se me acuse de irrespetuoso”¹¹⁵. Según anota el propio estudioso, se encuentran 14 obras amorosas que tienen intertextualidad o citan directamente del *Cancionero general* de Castillo¹¹⁶. Y cabe señalar que, en el índice de las obras perdidas, se leen varios versos de *incipit* que nos recuerdan las expresiones modélicas de Petrarca: “La mi sola Laureola ...” (Fol. clxxiii), “Mis ojos ciegos ...” (Fol. clxii), “Señora, después que os ví ...” (Fol. clxxii), “Señora, los vuestro ojos ...” (Fol. clxxx), entre otros¹¹⁷.

En la cercanía cronológica del citado *Cancionero musical*, se vieron otros tres destacados: 1) el *Cancionero de Segovia* (recopilado entre 1499-1503), conservado ahora en el Archivo Catedralicio de Segovia; 2) el *Cancionero de Uppsala*, conocido también como *Cancionero del duque de Calabria* o *Cancionero de Venecia* (dado a la luz en Venecia, 1556), cuyas autorías se atribuyen a los musicólogos españoles que residían en Italia durante la primera mitad del siglo XVI; 3) el *Cancioneiro de Elvas* (hecho hacia 1520), conservado en la Biblioteca Municipal Pública Hortênsia de Elvas (MS-11793), donde se hallan las composiciones tanto en portugués como en castellano. Al citar tan sólo los versos iniciales, se tiene en cuenta lo abundante de los tópicos del amor cortesano-petrarquista: en el primer *corpus*, se leen “Justa

¹¹⁵ Francisco Asenjo Barbieri, Preliminares, en VV. AA., *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, transcrita y comentada por Francisco Asenjo Barbieri, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890, p. 17.

¹¹⁶ Son las obras 19, 30, 32, 69, 97, 107, 133, 145, 151, 196, 212, 219, 225 y 246. Cfr. notas textuales en *Ibid.*, pp. 63, 66-67, 77, 86-87, 89, 97-98, 101, 103, 117-118, 124-125, 127, 129 y 135.

¹¹⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 49-54.

fue mi perdición ...” (CLXIV), “Nunca fue pena mayor ...” (CLXVII), “Contento soy que dolais dolor ...” (CLXXIV); “Amor quiso que os quisiese ...” (CLXXVIII); “Por muy dichoso se tenga ...” (CLXXIX); “Ay triste que vengo ...” (CLXXX); “Harto de tanta porfia ...” (CLXXXVI) y otros versos; en la segunda colección, se encuentran, por ejemplo, “Cómo puedo yo bivar ...” (I), “No soy yo quien veis bivar ...” (IV), “No tienen vado mis males ...” (VII); “Para verme con ventura ...” (X), “Un dolor tengo en ell’ alma ...” (XI) y “Desdeñado soy de amor ...” (XVI); y en el tercer cancionero, se recogen los poemas que comienzan con “Quedo triste receloso ...” (I), “Sacaron-me los pesares ...” (III), “Todo me cansa y me pena ...” (IV), “Perdia esperança ...” (VIII), “Ado estás alma mia ...” (XII), “Que sentis coraçon mio ...” (XVIII), “Hazme amor el mal que puedes ...” (XIX), “Con mi dolor y tormento ...” (XXXV), “Mil veces llamo la muerte ...” (XLV) y muchos más¹¹⁸. Frecuentes son los soliloquios o diálogos internos del amante con el alma, el corazón o el dios de Amor, las sensaciones paradójicas entre el vivir (vida) y el desvivir-morir (muerte), entre el bien y el mal, entre el estado dichoso y el triste-dolorido, entre la esperanza y la pena-aflicción, y entre el consuelo y el recelo, así como otros parámetros del amor. Tanto es así, que nos recuerda un fragmento del *Quijote* (II, 38), donde, después de citar una copla traducida del petrarquista italiano Serafino Aquilano, con el *incipit* de “De la dulce mi enemiga ...”, y otra muy difundida del comendador Juan Escrivá, recogida en el *Cancionero* (1511), comenzando con el verso de “Ven, muerte, tan escondida ...”, se satiriza el tema amoroso por boca de la supuesta condesa Trifaldi: “... y si yo fuera la buena dueña que debía, no me habrían de mover sus trasnochados conceptos, ni había de creer ser verdad aquel decir «vivo muriendo, ardo en el yelo, tiemblo en el fuego, espero sin esperanza, pártome y

¹¹⁸ Véanse las ediciones modernas: VV. AA., *Cancionero musical de la Catedral de Segovia*, estudio y edición de Víctor de Lama de la Cruz, prólogo de Alan Deyermund, Valladolid, Junta de Castilla y León—Conserjería de Cultura y Turismo, 1994; VV. AA., *El cancionero de Uppsala*, ensayo por Jesús Riosalido, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1983; VV. AA., *O cancionero musical e poético da Biblioteca Pública Hortênsia*, edición, prólogo y notas de Manuel Joaquim, Coimbra, Instituto para a Alta Cultura, 1940. Y véanse también los recursos digitalizados en <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/main-page.htm> (“Cancioneros: MS Witnesses”, *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*. University of Liverpool) [fecha de consulta: 19/06/2015].

quédome», con otros imposibles de esta ralea, de que están sus escritos llenos”¹¹⁹.

La gran cantidad de obras líricas, que tuvieron reminiscencias de las rimas del cantor de Laura o de los seguidores de Petrarca, convirtió el tema y las expresiones del amor en cliché. Un estudio del medievalista K. Whinnom, que cita tan sólo las canciones en la voluminosa colección de Castillo (1511), muestra que los términos son muy repetitivos, referidos normalmente a los estados emocionales y facultades de la mente: *vida* (que aparece 98 veces), *mal* (80), *dolor* (74), *muerte* (58), *amor* (52), *pena* (52), *razón* (43), *passión* (41), *gloria* (41), *corazón* (35), *fe* (29), *ventura* (26), *alma* (23), *plazer* (20), *desseo* (20), *tormento* (19), *bien* (18), etc. El léxico abstracto, como *passión*, *desseo*, *voluntad*, *servicio* y *gloria*, parece conducir a “la dispersión del contenido semántico” y a la sospechosa “presencia de eufemismos”; de ahí, que el amor puro y platónico se degrade, transformándose en una envoltura artificiosa “impregnada de sensualidad”, que presenta un “deseo físico, abrumador e insorportable”, o bien, denota la “posesión física” y “consumación sexual” de los amantes¹²⁰.

Es más, al estudiar Álvaro Alonso¹²¹ el poema de Juan Álvarez Gato (¿1440?-1509) que comienza con el *incipit* de “Gran belleza poderosa...” (ID 6179), recogido en el influyente *corpus* de Castillo, igual que el “Quando, señora, entre nós...” (ID 6185), de Diego de San Pedro (¿1437?- ¿1498?), descubre que ambas piezas tienen un juego conceptual y ecos verbales inspirados en Petrarca: el Viernes Santo y los nudos del deseo. No obstante, mientras que para el cantor de Laura, la fecha de la muerte de Cristo tiene un significado profundo, referido a “la permanente tensión entre el amor y las exigencias morales y religiosos”, en los autores cancioneriles se convierte en “una forma de ambientar el poema” y en “un pretexto para introducir

¹¹⁹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición, notas y anexos de Francisco Rico, España, Punto de Lectura / Santillana Ediciones Generales, 2007, p. 844. Véanse asimismo el texto y las notas, en *Ibid.*, pp. 842-843.

¹²⁰ Cfr. Keith Whinnom, *op. cit.*, pp. 361-381; especialmente, pp. 362, 366- 369 y 378-379.

¹²¹ Álvaro Alonso, *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero general a la lírica italianista*, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 2001, pp. 16-17.

los juegos verbales” mediante la palabra “passión”¹²². Según estudia el propio profesor sobre otras piezas, como las de Guevara (“O desastrada ventura ...”, ID 0858; “Venidos somos adonde ...”, ID 6175), de Tapia (“Yo passé por veuestra casa ...”, ID 6604), de Alondo de Cardona (“Quien nunca tuvo pasión ...”, ID 0823) y de Badajoz (“O imagen de mi gloria ...”, ID 6661), los préstamos petrarquescos son obvios, reflejándose en la mención de los lugares del encuentro con el amor, el perfil de la dama y la descripción del fuego pasional¹²³.

Y cabe añadir que F. Rico y R. Recio, en sus estudios dedicados a la traducción de Álgar Gómez, el *Triunfo de Amor* (hecha hacia la segunda década del siglo XVI), que ha llegado hasta nosotros a través de cancioneros y como apéndice de diversas ediciones de la novela bucólico-sentimental, la *Diana* de Montemayor, señalan que el autor-traductor “se ciñe al estilo que la veta más intelectualizada y formalista de la tradición trovadoresca había asumido en la España de los Reyes Católicos y del Emperador: el estilo lírico del *Cancionero general* (1511)”; de ahí, que haya diluido a Petrarca a la “manera cancioneril”, la cual fue la moda predominante de la época, cuyas composiciones del tema de amor normalmente tienen un “carácter ambiguo y una fuerte carga conceptual”, y se relacionan inevitablemente (aunque no todas) con el código poético del amor cortés¹²⁴.

La degradación del tema de amor y la tipificación o codificación de las expresiones de Petrarca causaron que los autores quinientistas reflexionasen en cuanto a la creación poética y el uso de la lengua en la Península. Y lo que más ha llamado nuestra atención ha sido la reacción de los antipetrarquistas.

¹²² Cfr. *Ibid.*, p. 18.

¹²³ Cfr. *Ibid.*, pp. 22-23 y 35-36.

¹²⁴ Cfr. Francisco Rico, “De Garcilaso y otros petrarquismos”, *Revue de littérature comparée*, 52: 2/4 (1978), pp. 330-331; Roxana Recio, “Las traducciones del *Triunfo...*”, cit., pp. 55-56. Y véase también el estudio detallado de la citada profesora, “La canción como un aspecto fundamental de ideología y retórica: la *Diana* de Montemayor y la traducción del *Triunfo de Amor* de Petrarca por Álgar Gómez de Ciudad Real” (capítulo III), en su monografía *Petrarca en la Península Ibérica*, cit., pp. 41-54. En cuanto a las ediciones en los cancioneros de Juan Fernández de Híjar (BNM 2882; MN 6), de Gallardo (BNM 3993; MN 17), de Lastoanosa (BNM 17.969) y de Juan Fernández de Heredia (BNM 2621; MN 4), véase el estudio de Carlos Alvar, “Álgar Gómez de Guadalajara y la traducción del *Triunfo d'Amore*”, *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 de septiembre al 1 de octubre de 1993), ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 263-264.

El antipetrarquismo no quiere decir, propiamente, contrario al petrarquismo, ni comporta ningún reproche al modelo óptimo de la corriente, sino que se trata de una aversión a la doctrina y a la práctica literaria de los imitadores. Los autores antipetrarquistas detestaron la moda imitativa que en la vertiente lírica invadía el siglo, y mostraron una intolerancia y rebelión hacia cualquier inclinación que hipotecase la libertad creativa a la imitación de un solo modelo. En cambio, propugnaron expresiones distintas para concebir el arte, para crear, para mirar el mundo y la vida¹²⁵. Con respecto al súbito nacimiento del petrarquismo en el siglo XVI, que manifiesta los versos líricos del maestro como el único modelo, conviene citar unas palabras de Álvarez Amo:

La edición aldina de Pietro Bembo, impresa en 1501, marca, en efecto, un antes y un después en el estudio de los escritos vulgares del poeta de Arezzo. El texto establecido por Bembo se convirtió desde muy pronto en canónico, y su interpretación “purista” de los escritos del Petrarca, divulgada en los primeros años del Quinientos a través de dos relevantísimos ensayos, a saber, *Gli Asolani* (1505) y *Prose della vulgar lingua* (1525), devino “el acontecimiento máximo de la lírica italiana en la primera mitad del siglo XVI”. [...] Bembo [...] era partidario del establecimiento de la imitación de un modelo único, y las *Prose della vulgar lingua*, “tratado en el que Bembo insta a Petrarca como el modelo perfecto y más sublime para el verso toscano”, se constituyeron, de inmediato, “en la preceptiva de la poesía en lengua vulgar para muchos poetas del Renacimiento”. La posición de Bembo [...] estaba relacionada [...] con la inexistencia de una regulación teórica de las literaturas [...], laguna que el humanista veneciano pretendía colmar a través del establecimiento de la imitación obligatoria y exclusiva de Boccaccio en la prosa y Petrarca en el verso. [...] “El modelo único”, en conclusión, adquirió “carta de naturaleza en el arte y en la teoría de la imitación”, hasta el punto de que, en mi opinión, según decía, cabe atribuir a Pietro Bembo —y, en consecuencia, no a Petrarca— la invención misma del petrarquismo, entendido como imitación preceptiva y exclusiva de los escritos vulgares del poeta de Arezzo y, en particular, de su cancionero lírico¹²⁶.

¹²⁵ Véase la declaración de María del Pilar Manero Sorolla, “El antipetrarquismo”, en *Introducción...*, cit., pp. 141-142. La fuente original se remite a Arturo Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Turín, Erimanno Loescher, 1888, pp. 45-46 (Texto digitalizado al cuidado de Danilo Romei, por Banca Dati “Nuovo Rinascimento”, 2013, pp. 35-36).

¹²⁶ Francisco J. Álvarez Amo, *op. cit.*, pp. 7-8. Las ideas del autor son tomadas y sintetizadas de María del Pilar Manero Sorolla, *Introducción...*, cit., pp. 15-16; 24 y 106; Anne J. Cruz, *Imitación...*, cit., p. 25; Antonio Prieto, *La poesía española...*, cit., pp. 54-56; Ángel García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel (Alemania), Universidad de Deusto / Reichenberger, 1992, pp. 133-140; y Gustavo Guerrero, *Teorías de la lírica*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 109.

Manero Sorolla¹²⁷, al resumir las opiniones de A. Graf y A. Quondam, propone una definición generalizada que enlaza el antipetrarquismo con la reflexión sobre el fenómeno de la espiritualización de los *RVF*, la reescritura del espiritualismo de Petrarca y la parodia de su código. Las expresiones técnicas y la índole de los *contrafacta* presentan distintos objetivos, aunque tengan el mismo punto de referencia, y se sirvan fundamentalmente de parecidos procedimientos constructivos. En la historia poética, el antipetrarquismo no se ha formado en una corriente con clara conciencia literaria o moral, sino en una simple anécdota en la lírica quinientista. A través de burla, ironía, caricatura, parodia, hasta expresiones de obscenidad, se presenta la reacción a la lírica amorosa petarquista y el neoplatonismo; y además, en el fondo de los textos se vislumbra un misoginismo, en contraposición al elogio y dignificación de la figura femenina que propugnaron los seguidores de Petrarca. Los detractores y adversarios arremetieron contra casi todos los aspectos: desde la composición, los personajes, los temas y las concepciones, hasta la imagería, los mitos amorosos, el léxico y los comentarios textuales¹²⁸. En nuestro estudio, lo que intentamos indagar no es el ingenio con el que los autores han lanzado desafíos al paradigma fundado por el gran poeta italiano, sino el significado verdadero que se encubre detrás de sus imitaciones paródicas, o bien, de sus pullas.

En España, el petrarquismo y el antipetrarquismo casi nacieron y murieron al mismo tiempo, y se desarrollaron juntos. Dicho en palabras de Manero Sorolla: el primero no debe verse como reacción posterior al florecimiento del segundo, “sino como un fenómeno contemporáneo y paralelo a éste, a menudo protagonizado por los más insignes y puros seguidores del cantor de Laura”¹²⁹. Según observa Fucilla, efectivamente en la *Carta a la duquesa de Soma*, Boscán ya expresa la opinión de

¹²⁷ Cfr. María del Pilar Manero Sorolla, *Introducción...*, cit., p. 141. Y sobre la opinión de los citados estudiosos, véanse Arturo Graf, *op. cit.*, pp. 45-86; y Amedeo Quondam, “Riscrittura, citazione, parodia del codice. Il *Petrarca spirituale* di Girolamo Malipiero”, *Studi e problemi di critica testuale*, 17 (1978), pp. 97 y ss.

¹²⁸ Cfr. María del Pilar Manero Sorolla, *Ibid.*, pp. 143-145. Véanse también Arturo Graf, *op. cit.*, pp. 49-52 y 72-73; Ettore Allodoli, “L’antipetrarchismo nel Cinquecento”, *Annali della cattedra petrarchesca*, 8 (1938), pp. 77-79.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 146.

los antipetrarquistas¹³⁰. El poeta barcelonés sabe bien la crítica coetánea sobre la corriente italianista, así que hace constar que los consonantes de las palabras italianas no son sonoros, ni andan tan “descubiertos” como los de la poesía castellana; el verso italiano es tan suave y melifluo que no se sabe si es verso o prosa; o dicho en expresiones del propio autor: “argüían diziendo que esto principalmente havía de ser para mugeres, y que ellas no curavan de cosas de sustancia sino del son de las palabras y de la dulçura del consonante”¹³¹.

Boscán pone de manifiesto que la novedad poética requiere tanto “ingenio” y “jüizio” que le cansaba, y le disgustaba, y “después de desgustado, no tenía donde pensar más adelante”¹³². ¿Por qué Boscán integra el pensamiento antipetrarquista en el prólogo a su creación de la métrica italiana? En primer lugar, quiere evitar la crítica de los detractores. En el comienzo de la *Carta* dice: “cuando quise provar a hazellas [trovas al modo italiano] no dexé de entender que tuviera en esto muchos reprehensores”; y además, “Yo sé muy bien cuán gran peligro es escribir y entiendo que muchos de los que han escrito [...] se deven de aver arrepentido hartas vezes. De manera que si de escribir [...] he tenido siempre miedo, mucho más le tuviera de provar mi pluma en lo que hasta agora nadie en nuestra España ha provado la suya”¹³³. Aparte de tener miedo de considerarse como autor que confecciona sonetos y canciones “medianamente bien”, Boscán no desea que se menosprecien sus creaciones, aunque tampoco espera que se interpreten como una imitación ciega, irracional, y que ha abandonado completamente la métrica tradicional castellana:

... si tras esto escrivo y hago imprimir lo que he escrito y he querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano, esto parece que es contradecir con las obras a las palabras. [...] Cuanto al tentar el estilo de estos sonetos y canciones y otras cosas de este género, respondo: que así como en lo que he escrito nunca tuve fin a escribir sino a andarme descansando con mi spíritu, si alguno tengo, y esto para pasar menos pesadamente algunos ratos pesados de la vida, así tam-

¹³⁰ Joseph G. Fucilla, “Notes on Anti-Petrarchism in Spain”, *Romanic Review*, 20 (1929), p. 345.

¹³¹ Juan Boscán, *op. cit.*, p. 116.

¹³² *Ibid.*, p. 116.

¹³³ *Ibid.*, pp. 115-116 y 117.

bién en este modo de invención [...] nunca pensé que inventava ni hazía cosa que huviese de quedar en el mundo, sino que entré en ello descuidadamente como en cosa que iba tan poco en hazella que no había para qué dexalla de hazer haviéndola gana¹³⁴.

Las críticas y desaprobaciones que insinúa Boscán se encuentran inmediatamente en Cristóbal de Castillejo (1490-1550). Como este autor de Ciudad Rodrigo (Salamanca) insistió en poetizar en métrica tradicional castellana, en octosílabo, y realizó una pieza titulada *Reprehensión contra los poetas españoles que escriven en verso italiano*, fue reconocido como el abanderado del antipetrarquismo, y los comentaristas suelen calificar sus obras como sátiras anticortesanas, misóginas y medievalistas, en contraste con el renacentismo, el petrarquismo y la italianización poética que estuvieron de moda durante el siglo XVI. En realidad, al atender a sus vivencias y obras, R. Reyes Cano¹³⁵ sostiene que tal clasificación ha sido una dicotomía muy simplificada; en cambio, ve en su pensamiento un íntimo enlace con la corriente coetánea: la valoración de la lengua española y la preocupación del desarrollo de la poesía nacional. Según M. R. Martínez Navarro: “el problema de la convivencia entre poesía tradicional y poesía italianizante innovadora no siempre ha sido correctamente planteado. [...], esa dualidad se ha presentado en términos dicótomos, es decir, oponiendo rígidamente *tradicionalismo* frente a *italianización* y no pocas veces la modernidad renacentista ha sido atribuida exclusivamente a la línea italianizante, considerándose la otra corriente como «una suerte de reaccionarismo poético cerrado a toda innovación», lo que supone una simplificación del problema”¹³⁶. La modernidad del poeta salmantino ha sido muy bien estudiada por

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 117-118.

¹³⁵ Cfr. estudios en detalle de Rogelio Reyes Cano, *Medievalismo y renacentismo en la obra poética de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, Fundación Juan March, 1980; “Algunos aspectos de la relación de Cristóbal de Castillejo con la literatura italiana”, *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario (2000), pp. 211-224; “Sobre el antiitalianismo de Cristóbal de Castillejo: razón y sentido de la *Reprehensión contra los poetas españoles que escriven en verso italiano*” y “Cristóbal de Castillejo y Pietro Aretino: análisis de una relación epistolar”, artículos incorporados a la antología de *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo (tradición y modernidad en la encrucijada poética del siglo XVI)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000, pp. 85-105 y 143-149.

¹³⁶ María del Rosario Martínez Navarro, “El antipetrarquismo en España. El caso de Cristóbal de Castillejo”, *Esfera*, 2 (2009), s/p. Cfr. también Begoña López Bueno y Rogelio Reyes Cano, “Garcilaso de la Vega y la poesía en tiempos de Carlos V”, *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, vol. II, ed. Francisco López Estrada, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 98-99.

Reyes Cano; de ahí, que nos excusemos de dedicarle aquí más detallada mención. Sin embargo, lo que más nos ha llamado la atención y vale la pena indagar en sus estudios es la auténtica intención de Castillejo con respecto al antipetrarquismo o antiitalianismo.

Reyes Cano señala que efectivamente la invectiva de Castillejo se dedica a los vicios de la poesía contemporánea; a saber, que se trata del “Antipetrarquismo de signo renacentista, que en la práctica literaria propugna la defensa del *verso* sobre la *doctrina*, de la *natura* sobre el *arte*, del amor directo y carnal sobre las efusiones idealistas”¹³⁷. Al cotejar la citada *Reprehensión...* con el poema *En contradicción de los que escriben siempre o lo más amores*, junto con la *Carta* dedicada a un ilustre señor anónimo, inserta en el manuscrito 12.817 de la Nationalbibliothek austriaca, sabemos por qué Castillejo satiriza a los poetas italianizantes, desde Juan de Mena hasta Garci Sánchez de Badajoz y otros cientos de contemporáneos.

En la *Reprehensión*, el poeta invoca de modo burlesco al conocido inquisidor cordobés, Lucero, y desea que resucite y corrija la herejía en España, que es como “una [secta] tan nueva y estraña / como aquélla del Lutero” (vv. 7-8)¹³⁸. Los adeptos se llaman petrarquistas, que admiran excesivamente la poesía italiana y pasan por alto la original de su tierra:

Han renegado la fe
de las trobas castellanas,
y tras de las italianas
se pierden, diziendo que
son más ricas y loçanas.

(*Ibid.*, vv. 16-20)

El poeta salmantino menciona unas cuantas veces los nombres de Boscán y Garcilaso, y los considera como autores que han traído las “Musas italianas y latinas” a “ser vezinas / del Tajo, de sus montes y campaña”, así como las guían y acompañan “de tierras tan ajenas peregrinas” (cfr. *Ibid.*, vv. 217-224). Pero, los objetos de sus

¹³⁷ Rogelio Reyes Cano, “Algunos aspectos...”, cit., p. 213. La cursiva es del autor.

¹³⁸ Con respecto a las obras de Cristóbal de Castillejo, me refiero a la edición de Rogelio Reyes Cano, *Obra completa*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999.

críticas no se dirigen a ellos, sino a los poetas que han dado menosprecios injustos a la poesía española, consistente en canciones, villancicos, romances, las métricas de arte mayor y real, los pies quebrados y todo el cauce tradicional del país; y además, en lugar de emplear los vocablos familiares a la poesía española, han tomado en préstamo los procedentes del extranjero, cantando “otras [trovas] forasteras, / nuevas a nuestros oídos” (*Ibid.*, vv. 88-89; cfr. también *Ibid.*, vv. 75-94):

Desprecian qualquier cosa
de coplas compuestas de antes
por baxa de ley, y astrosa
usan ya de cierta prosa
medida sin consonante.
A muchos de los que fueron
elegantes y discretos
tienen por simples pobretos,
por sólo que no cayeron
en la qüenta a los sonetos.

Davan, en fin, a entender
aquellos viejos autores
no aver sabido hazer
buenos metros ni poner
en estilo los amores;
y qu’el metro castellano
no tenía autoridad
de dezir con magestad
lo que se dize en toscano
con mayor felicidad.

(*Ibid.*, vv. 95-114)

Al resumir varios estudios, Martínez Navarro declara que el petrarquismo y la poesía tradicional española cuentan con el mismo origen trovadoresco en común, sin tener la incompatibilidad esencial entre ambas tendencias; dicho de otro modo, el primero se encontró en España con escasa resistencia, llegando a arraigarse, una vez que se introdujo en esta tierra; “pues la mayor oposición representada por Castillejo estaría llena de concesiones, [...] opina que los petrarquistas desentonan de la tradición castellana y la miran con injusto desdén, [...] presentando unos versos que carecen de la movilidad del octosílabo, pero en último término, reconoce méritos a la innovación e incluso les dedica a Boscán y Garcilaso un soneto burlesco y

laudatorio a la vez”¹³⁹, el cual, intercalado en la citada *Reprehensión*, comienza con el *incipit* de “Garcilasso y Boscán siendo llegados ...” (cfr. *Ibid.*, vv. 61-74).

Castillejo no fue una excepción en la parodia y sátira del petrarquismo. Según estudia R. Reyes Cano, en la propia centuria, se encuentran expresiones parecidas en otros poetas, tales como en Gutierre de Cetina, quien se mofa de la moda en su obra con el *incipit* de “Enfádame una dama petrarquista ...”; en Gregorio Silvestre (1520-1569), autor de una sátira de tono burlón contra el “desmedido sonetero”; y en el poeta-canónigo Francisco Pacheco (1535-1599), quien en sus ataques contra los malos poetas sevillanos de su tiempo, aborda la “poética ponzoña” procedente de Italia; hasta en Fernando de Herrera, insigne adepto petrarquista, quien en sus *Anotaciones* a Garcilaso critica el estéril mimetismo de los petrarquistas como un estilo inculto y áspero¹⁴⁰. En opinión del mismo profesor, el antipetrarquismo que plantea Castillejo, es trascendente porque “detrás de sus ataques, incluidos los de apariencia más burlesca, quizás pueda encontrarse una teoría interpretativa nada frívola; teoría que presupone una seria reflexión sobre el problema de la interrelación entre lengua y creación poética”¹⁴¹.

En otra canción *En contradicción* ..., Castillejo rechaza las obras “de las trovas españolas” (v. 4) que son irónicamente calificadas como “muy altas, encarescidas / excelentes y polidas” (vv. 7-8), elaboradas por los italianistas como Garci Sánchez de Badajoz y muchos otros autores del tiempo, “que por esos cancioneros / echan sospiros al viento” (vv. 17-18), ya que sus creaciones del amor consisten en “obras tan sin vicio / sobre ningún fundamento” (vv. 26-27), como si fuera un conjunto de “coplas enamoradas / sin tener causa por qué” (vv. 75-76), pero, llenas de penas y dolores, donde el poeta como Boscán “no sabe dónde va / ni se funda sobre nada” (vv. 35-36), sino que en constante repetición de temas, conduce los versos apasio-

¹³⁹ María del Rosario Martínez Navarro, *op. cit.*, s/p. Cfr. también José Manuel Blecua, “Corrientes poéticas en el siglo XVI”, en *Historia y crítica...*, cit., vol. II, pp. 114-117; Rafael Lapesa, “Castillejo y Cetina. Entre poesía de cancionero y poesía italianizante”, en *Ibid.*, pp. 149-155.

¹⁴⁰ Cfr. Rogelio Reyes Cano, “Algunas precisiones...”, cit., pp. 91-92.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 92.

nados “a parar en morir” (v. 49). Parece que Castillejo haga una referencia satírica al renombrado italianista barcelonés, pero su crítica no se refiere “al Boscán de los sonetos sino al de las coplas amorosas a la manera tradicional”¹⁴². La perdición de la poesía amorosa de su tiempo, que sigue los moldes del erotismo cancioneril, no genera la sinceridad del ánimo, sino que constituye un tópico insustancial, teórico, o sea, un camino amanerado que “puede llevar a la disolución de una poesía como la española que en el siglo XV había ofrecido altísimos modelos de calidad”¹⁴³. Castillejo es consciente del problema literario, y no ve la solución en la adaptación de las formas italianas, sino en la renovación de la propia poesía nacional.

Enlazada con el tema, hay en el mismo poema una reflexión sobre la lengua y su desarrollo en retraso durante la primera mitad del siglo XVI. Castillejo defiende que el castellano —una lengua importante e influyente debido a la unidad política nacional y a la expansión del Imperio— merezca mejor destino y cuente con mayor dignidad:

¡Cosa vana
que la lengua castellana,
tan cumplida y singular,
se aya toda de emplear
en materia tan liviana!
Coplas dulces, placenteras
no pecan en liviandad,
pero pierde autoridad
quien las escribe de veras
y entremete
el seso por alcagüete
en los misterios de amor ...
(*Ibid.*, vv. 59-70)

El pensamiento es verdaderamente moderno y humanístico, y se corresponde con las doctrinas de los pensadores y los creadores de la proximidad cronológica, tales como Antonio de Nebrija (1441-1522) en su *Gramática* (1492), Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* (1535), Cristóbal de Villalón (¿?-1588) en sus *Scholástico*

¹⁴² *Ibid.*, p. 93.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 94.

(1550) y *Gramática castellana* (1558), Juan Huarte de San Juan (1529-1588) en su *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) y Fr. Pedro Malón de Echaide (hacia 1530-1589) en *La conversión de Madalena* (1588), todos los cuales sostienen una cosa en común: dignificar el castellano, equiparándolo con lenguas clásicas (latina, griega y hebrea) y considerándolo como producto natural de Dios, que no debería ser desvalorado, sino que está situado al mismo nivel que éstas, sirviendo como el vector más adecuado y espontáneo, con el que los intelectuales y autores hispánicos cultivan las ciencias, transmiten los saberes, dan a entender sus concepciones, así como confeccionan los versos y desarrollan las expresiones literarias, igual que los autores de la Antigüedad clásica habían realizado en su propia lengua materna¹⁴⁴. O bien, atendiendo a la declaración de R. Lapesa: “el Renacimiento no se limitaba al retorno hacia la Antigüedad. Una de sus más profundas corrientes era la exaltación de la Naturaleza en sus productos más inmediatos y espontáneos; por eso rehabilitó el cultivo de las lenguas vulgares”, una cuestión por la que se preocuparon los humanistas de la época, tanto en España como en otros países europeos, como Bembo manifestó en Italia (*Prose*, 1525), Joachim du Bellay en Francia (*Défence et illustration de la langue française*, 1549), igual que declararon en España, más allá de los citados autores, Pedro Mejía (*Silva de varia lección*, 1540) y Bernabé Busto, maestro de la Corte imperial (*Arte para aprender a leer y escriuir perfectamente en romance y latín*, 1532)¹⁴⁵. Incluso en Boscán se lee una manifestación implícita sobre la dignidad de la lengua castellana: “traducir este libro no es propriamente romanzalle, sino mudalle de una lengua vulgar en otra quizá tan buena”¹⁴⁶. Es una declaración afirmada por el prologuista, en la carta dirigida a la misma señora: “él [Boscán] a esto no llama romanzar, ni yo [Garcilaso] tampoco”¹⁴⁷. En torno a estas

¹⁴⁴ Ideas resumidas del tratado de Carlos Mata Induráin, “El Humanismo y la defensa de las lenguas vernáculos”, *Ínsula Barañaria* (recurso electrónico: <https://insulabaranaria.wordpress.com/2012/11/18/el-humanismo-y-la-defensa-de-las-lenguas-vernaculos/>) [fecha de consulta: 04/06/2015].

¹⁴⁵ Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, prólogo de Ramón Menéndez Pidal, 9ª edición corregida y aumentada, Madrid, Gredos, 1991, pp. 300-302.

¹⁴⁶ Juan Boscán, “A la muy magnífica señora doña Gerónima Palova de Almogávar”, en Baltasar de Castiglione, *op. cit.*, pp. 77-78.

¹⁴⁷ Garcilaso de la Vega, “A la muy magnífica señora...”, cit., en *Ibid.*, p. 80.

palabras, el profesor R. Reyes Cano ve muy interesante la distinción que ha hecho el poeta-traductor barcelonés entre el “romanar” y el “traducir”, ya que “mientras lo primero supone la traslación de una lengua que se entiende superior y modélica como el latín o el griego, lo segundo implica la versión a otra lengua situada casi en el mismo plano de la original”¹⁴⁸.

Según ya hemos visto en los poemas de Castillejo, advertimos que el poeta no tuvo una cerrada actitud opuesta a los metros italianos, ni al mundo petrarquista, sino una seria reserva a la italianización. Reprende el menosprecio de los primeros petrarquistas hacia la tradición poética española, mientras que reafirma los valores del país, de su literatura, y con una aguda conciencia nacionalista, reclama “un alto nivel poético que legitimara al castellano de su tiempo, equiparable al latín, a través de una reacción contra toda negación insistente de la *auctoritas* literaria”¹⁴⁹. Entiéndase por ello, que el nacionalismo literario viene a fundirse inevitablemente con el nacionalismo lingüístico, que defiende la dignidad del castellano, y reivindica a los grandes autores del pasado, sobre todo del siglo XV, como verdaderas autoridades en las que mirarse para crear.

La valoración de la lengua española se lee también en la *Carta dedicatoria* del manuscrito 12.871 de Viena, que sirve como prólogo a su traducción de las obras de Cicerón, así como a su *Diálogo entre el autor y la pluma*:

Verdad es que a estar en uso el trovar en nuestra lengua, como estubo antes, y no perderse crédito y reputación por ello, como dicen que se pierde, pudiera ser que no hubiera yo hechándome de todo punto en la baraja. Pero agravio se haze, a mi parecer, a los metros en España de estimarlos en tan poco en nuestro tiempo, pues todas las otras lenguas generosas y no bárbaras tienen los suyos en mucho y los an tenido sienpre¹⁵⁰.

Acto seguido, se exponen numerosos ejemplos representativos de cada lengua: en hebreo, los cánticos de David y Moisés y el Libro de Job; en griego, las creaciones

¹⁴⁸ Rogelio Reyes Cano, “Algunas precisiones...”, cit., p. 96.

¹⁴⁹ María del Rosario Martínez Navarro, *op. cit.*, s/p.

¹⁵⁰ Cristóbal de Castillejo, *op. cit.*, p. 459.

de Homero y de muchos autores excelentes; en latín, los himnarios, que se cantan en la Iglesia, así como las creaciones de Horacio, Virgilio, Cicerón y otros famosos autores; en italiano, los sonetos de Petrarca y otros coetáneos que se estiman en la época, y “quieren ya quasi que conpita en este caso su bulgar con el latín”¹⁵¹. Pero en España, si bien la lengua al igual que el italiano manó del latín, las poesías son muy desestimadas, “porque ciento [años] atrás y hartos adelante noticia tenemos todos de aberse echo caso de las trovas castellanas y no menospreciarse por ellas la autoridad de sus dueños, de lo qual dan testimonio las hobras de Juan de Mena y las del marqués de Santillana, y de otros que sabemos aber sido hombres de gran quienta y qualidad”¹⁵². Continúa el autor:

Mas ahora ya, según entiendo, no solamente es travajo perdido hazer coplas, pero en la opinión de muchos, y aun en la mía, oficio de libiandad. Y la causa desta quiebra y menoscavo, a bueltas de otras que los tienpos acarrear, deve ser aver abido muchos que trovan mal y muy pocos que sepan azerlo bien, y retraer asimesmo muchas vezes quien conozca y faborezca lo bueno y quien corrija lo malo; de donde viene no aver libros ni cancioneros de la mitad de las cosas que debrían, y los que ay y se usan, estar por la mayor parte tan biciosos y perdidos que es gran bergüença y lástima de los ver¹⁵³.

En el aspecto de mejorar el uso de la lengua y la creación literaria, parece que los autores italianizantes llegan a un acuerdo conceptual con los antipetrarquistas. Las idénticas lamentaciones sobre la carencia de buenos autores y obras en España y sobre el poco desarrollo de la lengua española se leen también en dos escritos: 1) la carta “A la muy magnífica señora doña Gerónima Palova de Almogávar”, hecha por Garcilaso como prólogo a la traducción de Boscán; 2) el *Diálogo de la lengua*, por Juan de Valdés, hacia 1535, que no se publicó hasta 1737, por Gregorio Mayans. Garcilaso se contenta de que su mejor amigo pueda traducir en la lengua española *Il cortegiano*, libro tan bueno, consistente en las “cosas que merezcan ser leídas”; pero el prologuista no sabe “qué desventura ha sido siempre la nuestra, que apenas

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, pp. 459-460.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 460.

ha nadie escrito en nuestra lengua sino lo que se pudiera muy bien escusar”¹⁵⁴. Por otro lado, el humanista que vivía largo tiempo en Italia, Valdés, en el comienzo de su *Diálogo*, ve la necesidad de reflexionar sobre el tema de la lengua, y al cotejar el castellano con el toscano, vincula la cuestión del desarrollo lingüístico a la creación poética. El autor duda interiormente: si las dos lenguas gozan del mismo grado de elegancia y gentileza, ¿por qué la gente suele tener a la nuestra por más vulgar? He aquí la respuesta que propone el propio humanista:

porque veo que la toscana stá ilustrada y enriquecida por un Bocacio y un Petrarca, los quales, siendo buenos letrados, no solamente se preciaron de scriuir buenas cosas pero procuraron escriuirlas con estilo muy propio y muy elegante; y, como sabéis, la lengua castellana nunca ha tenido quien escriua en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester para que hombre, quiriendo o dar cuenta de lo que scrive diferente de los otros, o reformar los abusos que ay oy en ella, se pudiesse aprovechar de su autoridad¹⁵⁵.

Ambos autores critican el retraso del desarrollo del castellano y desean que se mejore a través de las obras ejemplares de ilustres poetas. Valdés intenta eliminar los latinismos, vulgarismos, expresiones oscuras y arcaicas, con el fin de subrayar la elegancia y la naturalidad de nuestra lengua. Según explica: “el estilo que tengo me es natural, y sin afetación ninguna escrivo como hablo; [...] y dígolo quanto más llanamente me es possible, porque a mi parecer en ninguna lengua stá bien el afe-tación”¹⁵⁶. Acto seguido, añade: “es assí que en todas las lenguas del mundo ay unos que scriven mejor, más propia y más galanamente que otros; [...] tales son nuestras costumbres, quales son las de aquellos con quien conversamos y platicamos, de la mesma manera tal es nuestro estilo, quales son los libros en que leemos”¹⁵⁷.

La misma concepción se refleja en la señalada epístola dirigida a la señora de Almogávar. En opinión de Garcilaso, la traducción de Boscán es admirable, puesto

¹⁵⁴ Garcilaso de la Vega, “A la muy magnífica señora...”, en Baltasar de Castiglione, *op. cit.*, p. 81.

¹⁵⁵ Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. Antonio Quilis, Madrid, Libertarias, 1999, p. 74.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 186.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 191. Cfr. también pp. 186-193 y ss.

que “Guardó una cosa en la lengua castellana que muy pocos la han alcanzado, que fue huir del afetación sin dar consigo en ninguna sequedad, y con gran limpieza de estilo usó de términos muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos, y no nuevos ni al parecer desusados de la gente”¹⁵⁸. Boscán fue considerado como “muy fiel tradutor”, que “no se ató al rigor de la letra, como hacen algunos, sino a la verdad de las sentencias, y por diferentes caminos puso en esta lengua toda la fuerza y el ornamento de la otra”¹⁵⁹. Con respecto a estas palabras, Morros en su edición de las obras de Garcilaso pone de manifiesto que “Boscán, lejos de ceñirse a un modelo concreto, adopta los criterios de los segundos [traductores que, dentro de la tradición de Cicerón y San Jerónimo, se esfuerzan por exprimir el sentido (*sensum exprimere de sensu*), en contraste con quienes tratan de expresarlo todo palabra por palabra], proclamando tajantemente la autonomía de la letra”¹⁶⁰. Dada la naturalidad y fluidez de la lengua, Garcilaso opina que el texto no es sólo una conversión de italiano a español, sino que trata más bien de una recreación u obra original del traductor; según hace constar el prologuista: “siendo a mi parecer tan dificultosa cosa traducir bien un libro como hacelle de nuevo, dióse Boscán en esto tan buena maña, que cada vez que me pongo a leer este su libro o (por mejor dicho) vuestro, no me parece que le hay escrito en otra lengua”¹⁶¹.

En las *Anotaciones* de Herrera (1580), primera obra crítica en la historia de las letras hispánicas que partió de la perspectiva poética y erudita, se leen las mismas reflexiones. El poeta vincula estrechamente el tema de la lengua al de la escritura, expresando su reacción contra la imitación sumisa a la lírica italiana, y condena a los autores por repetir los mismos temas, ideologías y fórmulas estilísticas:

No puedo conmigo acabar de passar en silencio esto que el ánimo me ofrece a la memoria tantas vezes. Porque me enciende en justa ira la ceguedad de los nuestros i la inorancia en que se an sepultado, que procu-

¹⁵⁸ Garcilaso de la Vega, “A la muy magnífica señora...”, en Baltasar de Castiglione, *op. cit.*, p. 81.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Bienvenido Morros, nota textual, en Garcilaso de la Vega, *Obra poética...*, cit., p. 268.

¹⁶¹ Garcilaso de la Vega, “A la muy magnífica señora...”, en Baltasar de Castiglione, *op. cit.*, p. 81.

rando seguir sólo al Petrarca i a los toscanos, desnudan sus intentos sin escogimiento de palabras i sin copia de cosas, [...] se hazen umildes i sin composicion i fuerça, porque de otra suerte se á de buscar o la floxedad i regalo del verso o la viveza, que para esto importa destreza de ingenio i consideración de juizio. ¿Qué puede valer al espíritu quebrantado i sin algún vigor la imitación del Ariosto? ¿qué la dulçura de Petrarca al incul-to i áspero? [...] sé dezir que por esta vía se abre lugar para descubrir muchas cosas. Porque no todos los pensamientos i consideraciones de amor i de las demás cosas que toca la poesía cayeron en la mente del Petrarca i del Bembo i de los antiguos; porque es tan derramado i abundante el argumento de amor, i tan acrecentado en sí mismo, que ningunos ingenios pueden abraçallo todo¹⁶².

Ante la corriente dominante del petrarquismo, o sea, de la italianización poética, el poeta sevillano, además de proponer que la imitación no debería ser “simple” sino basada en muchos modelos, esclarece que “la lengua común de España, sus frases i términos, su viveza i espíritu, i los sentimientos de nuestros poetas pueden venir a comparación con la elegancia de la lengua i con la hermosura de las divinas rimas de Italia”¹⁶³. A través de las *Anotaciones*, que gozan de 691 páginas y 842 entradas de explicación sobre temas variados en perspectiva etimológica, métrica, histórica, etc., Herrera llega a canonizar a Garcilaso, considerándolo como el más representativo de las letras españolas, y mediante la depuración-corrección de los errores que pudiera haber cometido el “Príncipe” de los poetas españoles, eleva sus versos al nivel estético-retórico-artificial. Como el profesor F. Rico analiza sobre la crítica de Herrera a los versos “mancos” del poeta toledano: “Henos llegados a la «edad de la crítica», dentro de la andadura propiamente renacentista de la poesía española. Es patente que los contemporáneos de Herrera habían ganado maestría [...]. Pero, de cualquier manera, el destierro del agudo les servía [...] para construir una literatura mucho más cimentada en «la razón», y hasta con veleidad de ciencia, frente a la intuición y los tanteos de las generaciones anteriores”¹⁶⁴.

¹⁶² Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., pp. 273-274.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 275. Y véase también la nota textual, en *Ibid.*, p. 273.

¹⁶⁴ Francisco Rico, “El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)”, *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, p. 544.

C. LA ELECCIÓN DE GARCILASO Y HERRERA

Entre tantos autores, ¿por qué elegimos a Garcilaso y a Herrera como objeto de nuestro estudio y ejemplos de la influencia petrarquista en la poesía española? Garcilaso es el primer poeta que triunfa en el trasplante de la versificación italiana. Si bien la muerte precoz no le diera tiempo para que organizara su propio *corpus*, Garcilaso fue diestro imitador de Petrarca, y conoció bien que los *RVF* era historia de un proceso de amor, que narraba desde un inicial encuentro del *yo* poético con la amada, y se debatía en una tensión íntima de amor, hasta liberarse del aspecto físico y subir al incorpóreo-espiritual. De acuerdo con la interpretación de Prieto: “Este valor de cancionero, con su trascendencia, lo conoce y siente Garcilaso (como en otra medida Herrera), entre otras razones porque conoce los intentos fallidos de alcanzar cancioneros petrarquistas por parte de otros poetas italianos [e incluidos los antecedentes españoles] más cercanos cronológicamente al toledano”¹⁶⁵. Garcilaso trata de constituir un *corpus* correspondiente con el *Canzoniere* de Petrarca, cuya historia amorosa progresa secuencialmente, aunque sea independiente de la cronología de sus composiciones; alterna las formas métricas y se dedica poética y aparentemente a una sola dama¹⁶⁶. Prieto no está de acuerdo con la mayoría de los críticos que consideran el “Cuando me paro a contemplar mi’ stado ...” (*Soneto I*) como el prólogo de todo el *corpus* del toledano, sino que identifica el “Escrito ’stá en mi alma vuestro gesto ...” (*Soneto V*) como el comienzo de la historia amorosa. Además, opina que la disposición tradicional del *corpus* es “un frío orden métrico en el que se suceden gremialmente coplas [a veces, excluidas], sonetos, canciones, elegías, epístola y églogas”; insiste en que se debería organizar, igual que Petrarca hizo en su *Canzoniere*, con la exposición de la polimetría y la alternancia del “vario stile” (*Rime I*, v. 5) para presentar el cambio de los estados anímicos¹⁶⁷. En efecto, Prieto ve en Garcilaso la espiritualidad de Petrarca, lo que significa que el poeta es

¹⁶⁵ Antonio Prieto, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 69-70.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 81-82.

consciente de que la poesía no es una obra ociosa, ni un producto de *sprezzatura*, sino “una armoniosa suma de saber más sentimiento”¹⁶⁸; tanto es así, que se sirve de cada una de las piezas tamizadas como microestructura, igual que hace Petrarca en los *RVF*, para reflejar el *corpus* macroestructurado como un texto unitario.

Ha sido una lástima que el propio poeta no pudiera realizar el proyecto de su historia amorosa. Sin embargo, E. L. Rivers¹⁶⁹, partiendo de una visión sincrónica en vez de diacrónica, ve en el marco de los sonetos y canciones la identidad de Garcilaso como el amante cortesano; y en el de la oda, epístola y elegías, la identificación del poeta con el militar errante y el hombre histórico, que elabora e imita los modelos antiguos en lugares concretos (sur de Francia e Italia), pero sin pretensión de especificar su amor como figura central poética; y además, en el entorno de las églogas, nota la desaparición de la identidad real del poeta, quien se transforma en personaje fabuloso, Orfeo, al igual que los pastores amorosos, cantando, llorando en sintonía con los ríos. Amante cortesano, guerrero, imitador poético, cantor del amor en soledad, todos éstos son los variables aspectos del carácter que Garcilaso intenta mostrar al lector, al tiempo que trata de constituir la individualidad de su poesía. Desde el punto de vista neohistoricista, Anne J. Cruz observa en Garcilaso un carácter que tuvo en común con los demás autores de la época: el desarrollo de la identidad personal como fuerza dialéctica, abarcando y al mismo tiempo transgrediendo varias instituciones y mecanismos de la sociedad¹⁷⁰. La opinión coincide con la declaración que P. Burke hace, respecto a la configuración identitaria de los autores del siglo: la nueva tendencia renacentista, caracterizada por el cultivo de la individualidad y el creciente interés por la “autoconciencia” y “autopresentación”, o dicho de otro modo, por la “producción de un estilo personal”¹⁷¹.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹⁶⁹ Véase Elias L. Rivers, introducción, en Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, ed. Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 2001, pp. 29-33.

¹⁷⁰ Véase la declaración detallada de Anne J. Cruz, “Self-Fashioning in Spain: Garcilaso de la Vega”, en *Romanic Review*, 83: 4 (November 1992), pp. 517-518 y ss.

¹⁷¹ Cfr. Peter Burke, *Los avatares de «El cortesano»*. *Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*, trad. Gabriela Ventureira, Barcelona, Gedisa, 1998, pp. 18 y 48.

Según acabamos de mencionar, Prieto no considera el *Soneto I* como portada de Garcilaso. Sin embargo, Herrera, cronológicamente próximo al poeta toledano y a su vez editor-anotador del mismo, tiene en cuenta en esta pieza su angustia, y esclarece que es la “prefación de toda la obra i de sus amores, i proposición con la contemplación i vista de lo presente i passado”¹⁷². Si es un poema que trata de la mera introspección sobre el amor, ¿por qué lo han imitado tantos poetas áureos? Evidentemente, es un “Rechenschaftssonett” [soneto de conciencia], según indica el hispanista austriaco E. Glaser, que aparte de elogiar su arte poética, nombra un elenco de creadores inspirados en esta pieza. Entre ellos sobresale Lope, que en el comienzo de sus *Rimas sacras*, coloca una pieza con el *incipit* igual que Garcilaso, “Cuando me paro a contemplar mi estado ...”, y cuyo primer cuarteto casi repite el paradigma que establece el poeta toledano. También hay eco en las obras de varios, tales como Juan de Mal Lara (1524-1571), Gaspar Gil Polo (1530-1584), Bartolomé Leonardo de Argensola (1562-1631), los poetas portugueses Luís de Camões (hacia 1524-1580), Diogo Bernardes (hacia 1530-¿1597 o 1605?), etc.¹⁷³. Parece lógico que vinculemos el *Soneto I* de Garcilaso con la *Rima CCXCVIII* “Quand’io mi volgo indietro a mirar gli anni ...” [Cuando me paro a contemplar los años ...] de Petrarca, y lo reconozcamos como pieza inspirada en ésta. Sin embaro, no hemos de olvidar que Garcilaso, “Príncipe” de los poetas, ante el reto de la canonicidad de Petrarca, nunca se limita a traducir los versos del italiano al castellano, como solían hacer la la generación cuatrocentista, sino que más bien, según dice Navarrete, toma como punto de partida “un verso, una imagen o una metáfora con específicas resonancias petrarquistas”, incorporando la alusión en su propio poema y, a la vez, ofreciendo “una visión crítica del original”¹⁷⁴. Por consiguiente, el *Soneto I* goza de un motivo igual que el homólogo en el *Canzoniere* —“Voi ch’ascolte in rime sparse il suono ...”

¹⁷² Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., p. 282.

¹⁷³ Véase la constatación de Edward Glaser, “*Cuando me paro a contemplar mi estado*: trayectoria de un Rechenschaftssonett”, en sus propios *Estudios hispano-portugueses: relaciones literarias del Siglo de Oro*, Valencia, Catalia, 1957, pp. 59-95.

¹⁷⁴ Cfr. Ignacio Navarrete, *op. cit.*, pp. 123-126.

[Vosotros que escucháis en sueltas rimas ...] (*Rima I*)—, donde Petrarca refleja sus preocupaciones, tanto por el amor, como por el arte.

La inquietud poética de Garcilaso no sólo se expresa en el inicio de su *corpus*, sino a lo largo del mismo. En su *Canción III*, por ejemplo, el poeta refleja también su ansia por la inmortalidad de la poesía. Aparentemente, el tema central consiste en la contemplación paisajística, y se refiere al exilio del cortesano-guerrero como castigo del emperador Carlos V. Sin embargo, de modo consciente e insinuante en la estrofa final, el poeta pone en evidencia una reflexión sobre el poema, y a la vez exterioriza una intención de prolongar la vida del mismo:

Aunque en el agua mueras,
canción, no has de quejarte,
que yo he mirado bien lo que te toca;
menos vida tuvieras
si hubiera de igualarte
con otras que se m'han muerto en la boca.
(*Canción III*, vv. 66-71)

En los versos, se perciben unas reminiscencias, aunque indirectas y latentes, de la *Rima CCXCIII*, donde Petrarca refleja con rodeo y en cierto sentido contrario que sus propósitos verdaderos de versificar las intimidades, estilizar los pensamientos y refinar las rimas están dedicados a obtener fama y ganar honores:

Pianger cercai, non già del pianto honore:
or vorrei ben piacer; ma quella altera
tacito stanco dopo sé mi chiama.
(*Rima CCXCIII*, vv. 12-14)

[Busqué llorar, y no adquirir honores; / gustar quisiera ahora, mas cansado / y en silencio tras sí me llama aquélla.]

Garcilaso no sólo se preocupa por lo perfecto de su arte, sino que atiende a la plasmación de su propia imagen; aunque es guerrero como carrera profesional, se compromete en las cuestiones de amor-poesía, más que en las victorias bélicas. En la melancólica y quejumbrosa *Elegía II*, al introducir una pequeña digresión sobre

la vida militar, hace constar que cuando hay discrepancia de opinión en el ejército del emperador, él mismo siempre se ve indiferente y elige andar “por medio” (v. 16; cfr. asimismo vv. 7-21). En contraste con la postura distante a la cuestión político-militar, Garcilaso refleja, aunque con gracejo y de modo humorístico, una actitud seria ante la poesía, así como la conciencia de corrección que siempre lleva durante el proceso de la creación poética:

Mas ¿dónde me llevó la pluma mía,
que a sátira me voy mi paso a paso,
y aquesta que os escribo es elegía?

Yo enderezo, señor, en fin mi paso
por donde vos sabéis que su proceso
siempre ha llevado y lleva Garcilaso.

(*Ibid.*, vv. 22-27)

Y acto seguido, en la medida en que canta y elogia el amor, se muestra consumido en el fuego del mismo; mientras que la viva llama se convierte en polvo y ceniza, y el humo deseoso se eleva al cielo, el cantar se difunde, se escucha, y lo más importante es que “apenas queda dél sino la fama” (*Ibid.*, v. 63; cfr. asimismo vv. 58-63). La idéntica expresión se refleja en la parte dedicatoria de la *Égloga III*: ocupado y cansado de las guerras, “mas con la lengua muerta y fría en la boca / pienso mover la voz a ti debida” (vv. 11-12), de modo que “hurté de tiempo aquesta breve suma, / tomando ora la espada, ora la pluma” (vv. 39-40).

En suma, el “me paro a contemplar mi ’stado”, el “yo he mirado bien lo que [a la Canción] te toca”, el “¿dónde me llevó la pluma mía?”, así como el “Yo enderezo [...] mi paso”, todo ellos han puesto palpitante la iniciativa, o sea la espontaneidad reflexiva de Garcilaso en perfeccionar su arte para depurar el tema de amor, y más llegar a la fama inmortal. La imitación y composición del poeta es verdaderamente sobria, sutil y deliberada, al tiempo que es mucho más cualitativa que cuantitativa. Según opina M. Arce de Vázquez, es global y polifacético su petrarquismo, que no sólo se refleja en la forma externa y la mimesis directa (la traducción literal), sino

que en el fondo intenta superar su modelo de estudios¹⁷⁵. Sin el cultivo de Garcilaso, la simiente del petrarquismo nunca hubiera podido germinar y arraigarse en el mundo hispánico antes de 1550. O dicho en palabras de I. Pepe Sarno y J. M. Reyes Cano: “La lección de Petrarca no podía encontrar mejor representante en España, y la obra de Garcilaso se podía proponer como modelo para los muchos poetas que se reconocían como imitadores del de Arezzo”¹⁷⁶. Tanto es así, que, en mi opinión, es indispensable indagar en las obras de Garcilaso, el primer petrarquista español por excelencia.

* * * * *

Si el toledano era el poeta más representativo del petrarquismo español en la primera mitad del Quinientos, su homólogo en la segunda mitad del mismo siglo fue Fernando de Herrera. Según estudia P. Ruiz Pérez, mientras que los poetas de la segunda generación se mostraron reacios a la publicación de sus obras, Herrera fue el primero en vida que sacó a la luz su propio cancionero: *Algunas obras* (1582). Como muestra el título “*Algunas*”, el poeta era consciente de la parcialidad de su escritura, y tuvo en cuenta la dificultad de esperar hasta el final de la vida para recoger las piezas y ordenarlas en una versión unitaria¹⁷⁷. Según explica S. Fernández Mosqueras, estas “*Algunas*”, aunque forman sólo parte de su escritura, se refieren connotativamente a la selección y son editadas para conformar el *Cancionero* por antonomasia; a saber, un cancionero a la manera petrarquesca. Para Herrera, poeta de carácter prudente y de actitud minuciosa, es imposible que ofreciese a la imprenta un libro que sea “no redondo, voluntariamente incompleto o manifiestamente mejorable”¹⁷⁸. Según dice I. Pepe Sarno, en el *corpus* no sólo se ve una sola

¹⁷⁵ En cuanto a la influencia petrarquesca en Garcilaso, véase Margot Arce de Vázquez, *Garcilaso de la Vega: contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, 4ª ed., Barcelona, UPREX, 1975, pp. 120-135.

¹⁷⁶ Inoria Pepe y José María Reyes, introducción, en *Anotaciones...*, cit., pp. 34-35.

¹⁷⁷ Cfr. Pedro Ruiz Pérez, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, p. 168.

¹⁷⁸ Santiago Fernández Mosquera, “De nuevo sobre la consideración de *Algunas obras* de Herrera como cancionero petrarquista”, *Ínsula*, 610 (octubre 1997), pp. 14-15.

destinataria, la condesa de Gelves, sino que asimismo se advierte el conjunto bien estructurado, por parte del poeta: cada texto individual es microestructura que se auna interiormente con la macroestructura antológica, y todas las composiciones metidas por el poeta en ella se involucran en un proyecto global de historia de amor, consistente en el prólogo, núcleos centrales y desenlace-epílogo¹⁷⁹.

Distinta a la opinión de esta hispanista italiana, la profesora B. López Bueno sostiene que el cancionero de Herrera, construido “bajo los dictados del *vario stile* o mezcla de géneros”, no presenta, como el petrarquesco, una historia sentimental que progresa hacia el ascenso espiritual a través de la liberación del deseo pasional, sino que refleja “la sensación de debate permanente, de conflicto no superado entre contrarios, idéntico al principio y al fin de la colección, totalmente opuesto por tanto a la idea de *proceso* y menos aún de *progreso*”¹⁸⁰. Entiéndase por ello, que la ordenación del *corpus* herreriano no es un ascenso o progreso unidireccional, sino que adquiere un sentido circular.

Como ha elaborado el poeta aretino, Herrera dispone un poema-portada, que expresa claramente la tonalidad del *corpus*, al tiempo que da un carácter singular al yo poético. Pero, lo distinto es que no parte del arrepentimiento del amor, ni lo considera como un error o desvío, sino que encuentra una salida: “Osé i temi, mas pudo la osadía...” (*Soneto I*, v. 1)¹⁸¹. Según explica B. López Bueno¹⁸², esta imagen se repite a lo largo de la colección de *Algunas obras*, sobre todo en el comienzo, el medio y la parte final. Lo que cabe señalar es que en la *Elegía IV*, pieza central del *corpus*, el poeta establece un parentesco obvio que une ésta con el soneto-prólogo, a través de los versos: “... sigo el furor mio, / por donde del sossiego me destierra” (vv. 260-261). La idéntica imagen del amante preso en las redes amorosas se halla

¹⁷⁹ Cfr. Inoria Pepe Sarno, “Itinerario di un amore. «Algunas obras» di Fernando de Herrera come canzoniere”, *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, a cura di Inoria Pepe Sarno, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 479-493; en especial, pp. 481-482.

¹⁸⁰ Cfr. Begoña López Bueno, estudio preliminar, en Fernando de Herrera, *Algunas obras*, edición al cuidado de Begoña López Bueno, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, pp. 108-110.

¹⁸¹ Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 2006, p. 356. A esta edición nos referiremos.

¹⁸² Cfr. Begoña López Bueno, *op. cit.*, pp. 111-118.

tanto en el *Soneto LIX* —“desesperado i nunca arrepentido” (v. 14)—, así como en la última elegía:

D'un día en otro voi al fin del año,
desvanecido i lleno d'esperança,
sin abraçar el claro desengaño.

(*Elegía IV*, vv. 52-54)

Herrera rompe la contradicción entre el querer y el temer, que plantean los cancioneros tradicionales; y crea la osada porfía, el eterno empeño en lo imposible. En el soneto-portada-prólogo, J. M. Trabado Cabado ve la imagen modélica de Ícaro, el amante mítico que se eleva hacia el sol; y sostiene que se repite continuamente el paradigma en diversas obras. Además, al cotejar el *Soneto I* con la *Rima CXXXIV* de Petrarca, el propio estudioso descubre que mientras que el segundo amante se rinde al temor y sufre el desgarrón afectivo —“et non m'ancide Amore, et non mi sferra” [y no me mata Amor, y no me libra] (v. 7)—, el amante de Herrera siente el deseo de morir en la medida de buscar el amor: quiere el sol (metáfora de los ojos de la amada), intenta abrazarse a él, y consumirse en la luz y fuego ardiente¹⁸³. El profesor Ruiz Pérez califica este soneto como “obra de valor autónomo y de índole sustancialmente estética”, y al poeta sevillano como vanguardia, “que no sigue los pasos dados, sino que se remonta en un «vuelo audaz»”, y aún “sitúa su propuesta renovadora en el seno mismo de la tradición que quiere tomar como punto de partida para superarla como objetivo inmediato a través del estudio y dominio de sus reglas internas”¹⁸⁴.

Conviene no olvidar que poco antes de sacar a la luz este cancionero, Herrera publicó en 1580 las *Anotaciones* a las obras de Garcilaso. Las dos obras son como dos caras del arte herreriano: una, la teoría, elaborada a partir de 1571 o unos años antes, por el fomento del humanista Mal Lara; y otra, la práctica, iniciada en 1565,

¹⁸³ Véase el estudio explícito de José Manuel Trabado Cabado, “Herrera y Cervantes frente al mito de Ícaro en la poesía cancioneril (Dos notas sobre la poética herreriana y un contrapunto cervantino)”, en *Estudios humanísticos. Filología*, 18 (1996), pp. 16-27.

¹⁸⁴ Pedro Ruiz Pérez, *op. cit.*, p. 169.

desde que los condes de Gelves, don Álvaro y doña Leonor, decidieron avecindarse en Sevilla¹⁸⁵. En las *Anotaciones*, antes de comentar los poemas, Herrera señala los problemas que existen en la poesía del país: la ausencia de una producción literaria que reflejara la riqueza de la lengua española, y la falta de estudios en la retórica y la teoría poética. Mientras que no oculta el orgullo que siente de poseer una densa preparación humanística que le permite dedicarse a un trabajo tan difícil, subraya la dificultad que debe afrontar y la osadía que debe tener; según declara el propio Herrera: “aunque sé que es difícil mi intento i que está desnuda nuestra habla del conocimiento d’ esta disciplina, no por esso temo romper por todas estas dificultades, osando abrir el camino a los que sucedieren, para que no se pierda la poesía española en la oscuridad de la inorancia”¹⁸⁶. Tal declaración coincide exactamente con el *incipit*: “Osé i temí, mas pudo la osadía ...” (*Soneto I*, v. 1).

En un artículo con respecto a las formas analíticas de Herrera, M. A. Fernández Rodríguez¹⁸⁷, tiene en cuenta su ideal sobre la composición poética, creyendo que el poeta debe poner de manifiesto la retórica, procedente del concepto antiguo del *ars bene dicendi*, que, atendiendo a la declaración de Fernández Rodríguez, es el poder elocuente de las palabras, o bien, es una lengua compuesta según el arte. La lengua poética es producto artificial, nada espontáneo, pero es como sustancia extranjera, donde los poetas son “tiranos de las dicciones” y disfrutan del derecho absoluto a manejarlas. Cuando el desarrollo de la lengua llega a la madurez, como se ve en Herrera, es cierto que se insiste en la trascendencia de la elocuencia, y es seguro que se propone que el uso de las figuras retóricas, en lugar de ser un simple ornato de aumento cuantitativo, sea más bien una amplificación de significados y

¹⁸⁵ En torno a la fecha de redacción de las *Anotaciones*, véase Antonio Alatorre, “Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y don Tomás Tamayo de Vargas”, *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, ed. Elias L. Rivers, reimpresión, Barcelona, Ariel, 1981, p. 346. Sobre la historia amorosa y la confección lírica de Herrera, véase la explicación de Francisco Rodríguez Marín, “El *divino* Herrera y la Condesa de Gelves”, en *Miscelánea de Andalucía*, Madrid, Páez, 1927, pp. 172-190.

¹⁸⁶ Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., pp. 263-264.

¹⁸⁷ Véase el estudio de María Amelia Fernández Rodríguez, “Formas de análisis en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera”, *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, ed. Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato López, vol. I., Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 803-811.

una extensión expresiva, con intencionalidad artística; de forma que se adquiere una mayor *efficacia* poética, y se demuestra la capacidad del idioma. Por lo demás, I. Pepe Sarno y J. M. Reyes Cano, al atender al proyecto ecdótico-crítico del poeta sevillano, descubren que en la medida en que el poeta presenta a Garcilaso como la cumbre de la lírica española y el más puro ejemplo del petrarquismo en el mundo hispano, “invita perentoriamente a sus contemporáneos a no imitar sólo a Petrarca [...], sino a crear una lengua y un estilo propios, valiéndose, eso sí, de todos los logros alcanzados por el italiano”¹⁸⁸.

Mientras que el Brocense (1523-1600) en su edición de las obras garcilasianas (1574; reimpresa en 1578) reconoce al “Príncipe” y su obra como canon impecable, Herrera con base en la perspectiva creativa leyó a Garcilaso como un poeta igual o superior que él, y se dedicó a editar una edición propia con comentarios eruditos, cuyos temas se refieren a aspectos variados, incluidos las concepciones y teorías de diversos poetas y pensadores, y lo más importante es que indaga con profundidad en diversos géneros poéticos y su arte creativo; por ejemplo, la teoría de las formas poéticas, el soneto, la *stanza*, la *terza rima*, el valor de los sonidos vocálicos, el uso de los neologismos, los arcaísmos, las figuras conceptuales y retóricas, con especial atención a las metáforas y los epítetos. Herrera sostiene que el poeta es el creador de la literatura, que “con erudición, trabajo y arte, es capaz de convertir un conjunto de versos en un milagro estético”¹⁸⁹. Como Herrera conoce bien la personalidad de Garcilaso y su obra, a menudo interviene en el texto que él edita y critica, hasta emendar los versos. No obstante, no intenta difamar a Garcilaso en la canonicidad, ni como señala Almeida, presentarse como “un crítico profético de extraordinaria capacidad y penetración”, para reflejar su “singular conocimiento teórico de la preceptiva literaria”¹⁹⁰, sino que aspira a fijar y purificar las obras garcilasianas desde

¹⁸⁸ Pepe Sarno y José María Reyes, introducción, en *Anotaciones...*, cit., p. 37.

¹⁸⁹ Cfr. José-María Reyes Cano, “Petrarca-Bembo, Garcilaso-Herrera: el proyecto de un nuevo canon”, *Atti del XX Convegno*, vol. 1, ed. Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale, Roma, Associazione Ispanisti Italiani, 2002, p. 27.

¹⁹⁰ José Almeida, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, prólogo de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1976, p. 13.

una perspectiva estética, con el fin de mostrarlas a la perfección. En tanto que establece un nuevo canon, Herrera conduce la crítica y creación poética desde el plano formal hacia otro superior estético.

El siglo XVI es una época significativa para el desarrollo del petrarquismo en España, pero en la segunda mitad de la centuria se perciben ciertos cambios en el movimiento, debido a tres factores socioculturales que se enuncian seguidamente. En primer lugar, en la medida en que proliferan los florilegios poéticos, aumentan más y más modelos de imitaciones, por lo que resulta más dificultoso individualizar las líneas que puedan evidenciar la evolución del petrarquismo lírico¹⁹¹. Según nos da a conocer Fucilla en una estadística integrada en su estudio del movimiento italianista, desde 1545 hasta 1590, en un periodo de tiempo que dura menos de 50 años, aparecen por lo menos 12 antologías petrarquistas en toda Italia que suman 35 ediciones, tituladas generalmente *Rime diverse*, *Fiori* o *Rime scelte*, en las que se recopilan los seguidores del maestro aretino de todo el país o a escala regional. Por ello, según explica Fucilla, “en España, por influencia directa o indirecta, nacen los primeros sonetos de este tipo, lo que constituye un aspecto muy importante en la poesía de la mayoría de los poetas de esta generación y de la que siguió”¹⁹². La abundancia extraordinaria de las nuevas rimas se forma en un género de consumo, y liquida progresivamente el carácter del *Canzoniere* de Petrarca, que se organizó según el cambio de estados anímicos, en virtud de la elevación espiritual. A saber, que el panorama antológico restringe la espiritualidad de la poesía de Petrarca.

El segundo factor se vincula íntimamente con el desarrollo de la lengua. En la medida en que crece el poder político del país, el castellano circula más que antes, y se convierte en una lengua cada vez más importante en toda Europa. Según dice Nebrija (1441-1522): “la lengua fue compañera del Imperio”¹⁹³. A lo largo del siglo

¹⁹¹ Mercedes López Suárez, *Tradición petrarquista y manierismo hispánico. De las antologías a Luis Martín de la Plaza*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, p. 35.

¹⁹² Joseph G. Fucilla, *op. cit.*, p. 28; cfr. también, pp. 26-27.

¹⁹³ Antonio de Nebrija, prólogo, *Gramática de la lengua castellana* (Salamanca, 1492), en VV. AA., *Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas (siglos XVI y XVII)*, ed. Encarnación García Dini, Madrid, Cátedra, 2007, p. 93.

XVI, aparecen numerosos libros y discursos que abordan la gramática, ortografía, fonética, ortología, lexicología del castellano, defendiendo el empleo, la aplicación correcta y la expresión adecuada de la lengua en distintos aspectos. Según expone García Dini en su *Antología*, desde Nebrija hasta el término del siglo XVI, hay más o menos 35 significativos tratados relacionados con dichos temas, entre los cuales se leen 25 realizados y publicados durante la segunda mitad del propio siglo¹⁹⁴. La madurez del desarrollo lingüístico hace a los escritores que no se contenten con la mera imitación, traducción o traslación modélica, sino que aprecien la estética, la retórica y la tensión expresiva de sus propias creaciones originales, y aún intenten deformar, transformar, parodiar los prototipos, con el fin de mostrar sus ingenios personales¹⁹⁵. Según explica López Suárez, es “el petrarquismo «mediatizado» que llega a los poetas hispánicos alcanzando a los manieristas, quienes aprendieron en ellas [antologías poéticas] la perfección de una lengua poética y de una morfología métrica actualizada hasta rebasar los límites del *Canzoniere*”¹⁹⁶.

El tercer factor, vinculado al segundo, fue el establecimiento de las academias de buenas letras en casi todas las ciudades de España, sobre todo a partir de 1550.

¹⁹⁴ Cfr. *Ibid.*, pp. 93-270. En cuanto al creciente uso del español durante el Renacimiento, véanse las declaraciones de Encarnación García Dini, “La andadura del castellano «lengua peregrina»”, introducción, en *Ibid.*, pp. 57-71; además, Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, “El auge del castellano o español” y “Evolución y fijación del idioma”, en *Manual de literatura española. II. Renacimiento*, Tafalla (Navarra), Cénlit, 1980, pp. 30-36.

¹⁹⁵ Las expresiones paródicas, satíricas y burlescas del petrarquismo se leen en varios poetas, entre los que destacan Baltasar del Alcázar (1530-1606), en *Preso de amores*, que comienza con el *incipit* “Tres cosas me tienen preso ...”; Miguel de Cervantes, en el *Quijote* (II, 10), sobre el olor grotesco de Dulcinea a ajos crudos; Lope de Vega, en *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634); Luis de Góngora, en numerosas piezas, por ejemplo en el soneto que comienza con “No destrozada nave en roca dura ...”; Francisco de Quevedo, autor del cancionero petrarquista en torno a la figura de Lisi, que ensaya ocasionalmente la parodia del amor en poemas sueltos.

Acerca de los estudios relacionados con los temas, véanse Rodrigo Cacho Casal, “La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos”, *Nueva revista de filología hispánica*, 51: 2 (julio-diciembre 2003), pp. 465-491; Felipe B. Pedraza, “La parodia del petrarquismo en las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega”, *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Biblioteca de la Caja de Ahorro de Salamanca, 1981, pp. 615-638; Jacobo Cortines, “Don Quijote frente a Don Juan”, *Burles y veras de Don Juan*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007, pp. 99-122, especialmente, pp. 114-116; Andrés Sánchez Robayna, “Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)”, *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, 1 (1982), pp. 35-48; David A. Gómez, “(Auto)parodia y renovación de «Las Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos»”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 51: 1 (1996), pp. 44-65; Luciano López Gutiérrez, “La parodia de la poesía amorosa culta en Quevedo: el *Romance XLI*”, *RILCE. Revista de filología hispánica*, 17: 2 (2001), pp. 225-232; y Rodrigo Cacho Casal, “El retrato grotesco y la caricatura”, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2003, pp. 228-297.

¹⁹⁶ Mercedes López Suárez, *op. cit.*, p. 8.

Las tertulias, adonde acudían los poetas y gente de cultura, se dedicaron al cultivo específico del arte poético, desprendiendo poco a poco a la poesía de la categoría de filosofía, y al final, sobre todo en la plena época barroca, la transformaron en una disciplina particular, independiente del espiritualismo de Petrarca; a saber, en un arte por el arte. Según explica J. Sánchez, las reuniones, protegidas y proveídas por los nobles aficionados a las letras, estaban a menudo llenas de las obras realizadas exclusivamente para ser leídas ante los contertulios, o para las “justas” de poemas, certámenes y “vejámenes”, que son sátiras alegres y jocosas, dirigidas a los miembros de la sociedad¹⁹⁷.

El petrarquismo diluido ya no ejerce influjo directo en los escritores, sino que se convierte en un legado importante, palpitando en la lírica española, en paralelo a los recursos creativos de las obras grecolatinas, de las Escrituras Sagradas, de los poetas italianos más recientes, y aún de algunos modelos castellanos cada vez más valorados. Según declara Ruiz Pérez, los escritores contemporáneos y posteriores a Herrera ya “desarrollan un progresivo alejamiento del núcleo del petrarquismo, incorporando elementos de una temática moral o de clasicismo, avanzando por la senda abierta en los textos finales de la generación anterior”¹⁹⁸. Para no desviarnos del tema principal de cómo el espiritualismo de Petrarca se introduce y se enraíza en España, nos centraremos en el petrarquismo del siglo XVI, y con las poesías de Garcilaso y Herrera como objetos de nuestro estudio.

¹⁹⁷ Cfr. estudio detallado de José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 15-17 y 23-24.

¹⁹⁸ Pedro Ruiz Pérez, *op. cit.*, p. 161.

CAPÍTULO IV.

GARCILASO

*Amor, amor, un hábito vestí,
el cual de vuestro paño fue cortado;
al vestir ancho fue, mas apretado
y estrecho cuando estuvo sobre mí.*

(Garcilaso, *Soneto XXVII*, vv. 1-4)*

* De ahora en adelante, cito los versos de Garcilaso por la edición de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2001.



Fig. 31. Retrato de Garcilaso de la Vega, hecho supuestamente por Jacopo Carucci (conocido como Jacopo da Pontormo, 1494-1557), conservado actualmente en la Galería de Pintura de Kassel (Alemania)**.



Fig. 32. Retrato del sobrino de Garcilaso de la Vega, homónimo de él, que en muchas ocasiones ha sido identificado erróneamente con el poeta; realizado por José Maea (1760-1826) y Bartolomé Vázquez (1749-1802), en Anónimo, Retratos de españoles ilustres, Imprenta Real de Madrid, 1791***.

** Fuente de la imagen: <http://www.lexikus.de/bibliothek/Album-der-Kasseler-Galerie> ("Album der Kasseler Galerie", Lexikus) [fecha de consulta: 13/09/2014].

*** Fuente de la imagen: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Retrato_de_Garcilaso_de_la_Vega.jpg ("Archivo: Retrato de Garcilaso de la Vega.jpg", Wikipedia) [fecha de consulta: 25/01/2013]. Acerca del problema de la falsa atribución del retrato, véase el estudio iconográfico del Marqués de Laurencín, "El poeta Garcilaso de la Vega no vistió el hábito de Alcántara. Errónea atribución de su retrato", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXV (1914), pp. 532-556.

**A. BREVE NOTICIA SOBRE EL TRASPLANTE DEL AMOR
ESPIRITUAL-NEOPLATÓNICO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI**

Al abordar el amor en el Renacimiento español, es imprescindible reflexionar sobre el desarrollo del tema cortés en el siglo XV. En la época bajomedieval, el régimen feudal empezó a desmoronarse, y la Iglesia dejó de ejercer su predominante influencia normativa en la conducta de la humanidad; al mismo tiempo, el espíritu caballeresco no fue apreciado tanto como había sido en la época gótica por la sociedad aristocrática. El modelo paradigmático del amor idealista, que había resultado de las luchas literarias entre la clerecía y la caballería¹, y había sido fomentado por la segunda, degeneró rápida e inexorablemente en una expresión de sentimientos disfrazados de retórica. El ejemplo más representativo se halla en los protagonistas de la *Celestina*.

En el comienzo de la obra dialogada, Calisto elogia la figura de la noble señora en la forma típica del amor cortesano, comparándose con los seres divinos del cielo, que contemplan la bella fisonomía de la Divinidad (cfr. Auto I, escena 1)²; y por la frialdad de Melibea, sufre dolorosamente según el código de la superioridad de la mujer en el contexto ejemplar del servicio de amor. Acto seguido, en la medida en que el afligido galán está siendo atraído por el mundo exterior (encarnado por su criado Sempronio y la alcahueta Celestina), su alma se conduce poco a poco hacia el plano físico-material, y por fin llega a quebrar el idealismo del amor espiritual y puro. El argumento expone una burla o parodia del motivo cortesano, y asimismo

¹ En cuanto al origen del amor cortés como resultado de los conflictos entre el clérigo y el caballero, véase la introducción de la presente tesis, en *supra*, p. 20.

² Véase Fernando de Rojas, *Celestina*, edición e introducción de Pedro M. Piñero, guía de lectura de Fernando Rayo y Gala Blasco, 46ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 2008, p. 92.

reflexiona sobre la situación cruda y realista, donde el paradigma poético-cultural se halla en los albores del Renacimiento español. Cuando los comercios se hicieron más activos y la ciudadanía urbana empezó a moverse en grande, este tipo de amor, que requerría el prolongado alejamiento y exultaba con el bendito sufrimiento, se precipitó en el desenlace de la unión físico-corporal en lugar de la psíquico-mental, y aún más, se convirtió en negocio³. Es decir, que es un afecto sensual y comprable, como hace Calisto cuando recurre a la mediación y malas artes de la alcahueta.

La creencia cristiana ya no se trataba de la única moralidad en los comportamientos de los amantes, así que, con el fin de que el idealismo subsistiera y continuase desarrollándose, hacía falta que hubiese más sostenimiento a los elementos espirituales y metafísicos. Según declara Maeztu, es necesario que el amante tenga una fuerza armónica en su fuero interno; de ahí, que alcance la integridad y equilibrio en su personalidad. Al comentar el mito planteado por Platón en el *Banquete* (189^d-191^d), en lo que se refiere a la búsqueda de la otra mitad del amante, Maeztu hace constar:

Hombres y mujeres no son mitades de otro ser, sino seres enteros. No son unos carnales y otros espirituales, sino que todos son espirituales y carnales. En cada uno de ellos hay una armonía potencial que debe realizarse por medio de la conciencia de nuestros defectos y la voluntad de corregirlos. [...] No podemos aspirar a que nos venga de afuera, de otro ser, la armonía de que creemos. Tenemos que conquistarla por nuestro propio esfuerzo. Buscarla fuera de nosotros es condenarse por anticipado a no encontrarla⁴.

En la primera mitad del siglo XVI, la aproximación al tema de amor rara vez sobrepasa las tres venas poéticas que se enuncian seguidamente: 1) la *fin' amors* o el amor cortesano, donde se recogen abundantes ideas de la tradición trovadoresca, que consisten esencialmente en la supeditación del amante a la dama, así como el servicio y galantería del primero hacia la segunda; 2) el *dolce stil nuovo*, junto con

³ Cfr. Otis H. Green, *op. cit.*, pp. 142-143.

⁴ Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, 11^a ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 112.

el lirismo desarrollado por Petrarca y sus seguidores, según el cual la bella señora está descrita como mujer virtuosa, endiosada, hasta verse enaltecida como *donna angelicata*; 3) el neoplatonismo o la concepción neoplatonizante, que idealiza a la señora y al amor, y los sitúa en el mundo inteligible del más allá. Gracias al cultivo de los tratadistas filográficos del Renacimiento italiano, en especial Ficino, Hebreo, Bembo y Castiglione, los tres elementos de amor se incorporaron íntegramente, a la par que constituyeron una relación íntima y armónica entre el amante, el amor y el ser amado. Aún más, se convirtieron en el parámetro orientativo que la mayoría de los escritores españoles adoptaron para su elaboración literaria durante la edad áurea⁵. Al poner de manifiesto la importancia de los cuatro susodichos tratadistas de la época, me parece mejor que nos detengamos un tanto, para averiguar de qué tratan sus pensamientos fundamentales.

Marsilio Ficino (1433-1499), reconocido como el primer artífice moderno del neoplatonismo, no sólo llevó a cabo la gran empresa de traducir en latín los diálogos completos de Platón, las *Enéadas* de Plotino, y algunos tratados y epístolas del Pseudo Dionisio Areopagita entre fines del Cuatrocientos y principios del siglo que continúa, sino que también trató de acuñar y desarrollar el *amor platonicus*. En su *Theologia platonica*, subtitulada “de immortalitate animorum” [de la inmortalidad del alma], el autor trata al alma como “el firme apoyo de su sistema, la posibilidad de felicidad lejos de la incertidumbre de la muerte, el seguro camino hacia la interioridad”⁶. Además, en su *Commentarium in Convivium Platonis* [Comentario a «El Banquete» de Platón], aborda la relación entre el hombre y Dios, el amor y el alma, el deseo y la razón-verdad, la hermosura corpórea e incorpórea, así como el intercambio y circulación psíquica entre el amante y el ser amado; al mismo tiempo, con base en la teoría del peldaño amatorio de Platón, quien la refleja por boca de Diotimas en el *Banquete* (cfr. 210^a-212^a), propone el ascenso del alma individual,

⁵ Son ideas resumidas de Carlos Mata, “Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro. Dos sonetos del conde de Villamediana”, en *Anuario Filosófico*, 33 (2000), pp. 641-642.

⁶ Rocío de la Villa Ardura, introducción a “Ficino y la sensibilidad cultural de su tiempo”, en Marsilio Ficino, *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986, p. XVI.

que se encamina, a través de la mente angélica, hacia el encuentro ontológico con el Uno; esto es, la unión con la suprema Belleza-Bondad de Dios. Conforme al análisis de Kristeller, la concepción esencial de Ficino es así:

considera el amor por otro ser humano simplemente como una preparación, más o menos consciente, para el amor de Dios, que constituye la meta real y el verdadero contenido del deseo humano, y que simplemente se vuelve hacia personas y cosas por el esplendor reflejado de la bondad y belleza divinas manifiestas en ellas. Insiste en que el amor y la amistad verdaderos siempre son mutuos. Una relación genuina entre dos personas es una comunión fundada en lo que es esencial en el hombre: es decir, está basada en cada una de ellas en su amor original por Dios. Nunca puede haber solamente dos amigos; siempre tiene que haber tres, dos seres humanos y un Dios. Sólo Dios es el lazo indisoluble y el guardián perpetuo de toda amistad verdadera, porque un amante verdadero ama a la otra persona únicamente por causa de Dios. En otras palabras, el amor y la amistad verdaderos entre varias personas se deriva del amor del individuo por Dios, y se reduce así al fenómeno básico del ascenso interior, que constituye el núcleo de la filosofía de Ficino⁷.

León Hebreo (Jehuda Abarbanel o Yehuda Abrabanel, ¿1465- 1521?), hijo del ministro y tesorero del rey Alfonso V de Portugal, huyó con su familia de Lisboa a Sevilla o Toledo en 1482, por causas políticas; y poco después, en 1492, cuando el rey Católico promulgó el decreto de la expulsión de los herejes hispanos, Hebreo, siendo hijo del linaje hebraico, se exilió a Nápoles. Definitivamente, en el filósofo se encarnó el mejor ejemplo de la concepción clásica del hombre como un “ser en continuo estado de formación y aprendizaje”⁸: desde pequeño recibió una íntegra educación de las humanidades en la corte de Portugal, asimilando conocimientos de las tradición y cultura judaicas, los dogmas bíblicos (sobre todo, los del *Antiguo Testamento*), y mientras tanto se puso en contacto con el pensamiento tanto platónico como aristotélico, el cual había sido popular entre los escolásticos medievales y se mantenía en un lugar preferente entre la intelectualidad hebrea renacentista. Durante su estancia en Nápoles, mientras Hebreo viajaba por ciudades italianas y

⁷ Paul Oskar Kristeller, “Ficino”, en *Ocho filósofos...*, cit., pp. 69-70.

⁸ José-María Reyes Cano, introducción “El peregrinaje como escuela...”, en León Hebreo, *Diálogos de amor*, traducción de Carlos Mazo del Castillo, introducción, edición, notas e índices de José-María Reyes Cano, Barcelona, PPU, 1986, pp. 11.

conocía las concepciones prevalentes de la época, trabajó amistad con bastantes humanistas, entre los que podría encontrarse Giovanni Pico della Mirandola, el autor de la famosa *Oratio de hominis dignitate* [*Discurso de la dignidad del hombre*] y *De concordia Platonis et Aristotelis* [*De la concordia de Platón y Aristóteles*]. Tales experiencias de vicisitudes ambientales y disciplinas formativas contribuyeron a completar entre los años 1501 y 1503 la obra preciosa y voluminosa de los *Dialoghi d'amore* [*Diálogos de amor*], que saldrían a la luz pública en Roma en 1535.

Es una gran enciclopedia que recoge los mejores saberes de la época en torno a la temática de amor. Mediante una serie de conversaciones entre dos personajes alegóricos —Sofía (Sabiduría) y Filón (Amante)—, el tratado está deliberadamente organizado en tres Libros, que son *De amor y deseo*, *De la universidad de amor* y *Del origen de amor*. En primer lugar, basado en la *Ética Nicomáquea* aristotélica, el autor divide el amor en tres planos: el deleitable, el útil-provechoso y el honesto. Acto seguido, partiendo de la vida espiritual, habla de la conexión entre el amor y el deseo, con la esperanza de la unión metafísica del segundo con el primero, en la medida en que está reflexionando sobre los problemas y vicios del amor humano, y atribuyendo la belleza auténtica y el amor divino al Señor. Cree que la belleza no radica en la materia —ya que ésta es fea en sí—, sino que se comprende en las ideas que se corresponden con la materia. Dicho de otra forma, la belleza de los objetos materiales impulsa a la mente a amarla, y el amor es justo y adecuado sólo cuando aquélla conduzca a la mente hacia el amor por la belleza espiritual. Por lo demás, propone la concepción de que el amor no sólo desempeña el rol intermediario que conexiona al alma humana con las cosas universales, sino que constituye la fusión definitiva y vitalista entre los seres creados y el Hacedor. Al final, remontándose al origen y la naturaleza del afecto espiritualista, saca la conclusión de que el amor verdadero hace al hombre gozar y disfrutar de la belleza real, y le conduce hacia la unión con la Divinidad⁹.

⁹ El discurso expreso en el párrafo es un resumen de la introducción elaborada por el profesor José-María Reyes Cano, en *Ibid.*, pp. 11-46; y las ideas de Alexander A. Parker, en *op. cit.*, p. 62.

Otro tratadista significativo, Pietro Bembo (1470-1547), fue el primer filósofo y poeta que alcanzó a hibridizar consciente y perfectamente el neoplatonismo con el petrarquismo. Por un lado, en 1501, editó el *Canzoniere* del maestro laureado, con el título *Le cose volgari di M. Francesco Petrarca* [*Las cosas vulgares de M. Francesco Petrarca*]; y con sus *Prose della volgar lingua* [*Prosas de la lengua vulgar*] (1525), hizo comentarios panegíricos de la poesía petrarquesca. Por otro, compuso las *Stanze* y *Rime* a la manera petrarquista, y las dio a luz respectivamente en 1507 y 1530. Además, con base en sus propias experiencia de amor, elaboró la conocida filografía, intercalada de numerosos poemas líricos, *Gli asolani* [*Los asolanos*], siguiendo el modelo boccacciano del *Decamerón*, donde los protagonistas toman turno relatando cuentos amorosos. El pensador muestra sus opiniones sobre el amor doloroso, el gozoso y el espiritual respectivamente en los tres Libros del tratado, y pone de relieve el amor espiritual con la doctrina platónica¹⁰. En la obra, se fundan la filosofía y las letras, el razonamiento y la poesía, al mismo tiempo que se realiza la práctica en la vida ideal de “vivir razonando”, “razonar sintiendo” y “razonar escribiendo”¹¹. A saber, que el tratadista incorporó la teoría del amor neoplatónico a la poética del espiritualismo petrarquista, y llegó a llevar adelante el desarrollo del tema amatorio-espiritual en el siglo XVI.

El último tratadista que queremos destacar es Baltasar de Castiglione (1478-1529), quien tuvo contactos directos y estrechos con la grey poético-intelectual de España. En 1524, nombrado nuncio y colector general de la Cámara Apostólica en España, acudió a la corte del emperador Carlos V, y quedó allí entre los años 1525 y 1529. Durante ese período de tiempo, trabó amistad con numerosos cortesanos e intelectuales del país, entre los que deberíamos destacar a Juan Boscán y Garcilaso

¹⁰ Cfr. José-María Reyes Cano, “Petrarca-Bembo...”, cit., pp. 3-14. Y asimismo, véase la introducción que elabora el propio profesor, en Pietro Bembo, *Gli asolani / Los asolanos*, edición, introducción y notas de José-María Reyes Cano, Barcelona, Bosch, 1990, pp. 14-21.

¹¹ Véase la introducción en *Ibid.*, p. 15. De hecho, son ideas originales de Laura Fortini, expuestas en el artículo de la erudita italiana, “Itinerari di scrittura: Pietro Bembo e gli *Asolani*”, en *La Rassegna della letteratura italiana*, serie VIII, 88:3 (Settembre-Dicembre 1984), pp. 389-398.

de la Vega¹²; y en 1528, sacó a la luz el celeberrimo tratado dialogado, *Il cortegiano* [*El cortesano*], que influyó no sólo en estos dos poetas españoles, sino también en muchos otros de la época.

La obra está compuesta de cuatro Libros. En los tres primeros, el autor atiende a la tradición del amor cortesano y del espíritu caballeresco, señalando cuáles son las características y aptitudes que los cortesanos y las damas deben poseer, con el fin de convertirse en personas atractivas, virtuosas y perfectas moralmente. En el último Libro, propone dos cuestiones principales: 1) el enlace entre el cortesano y el príncipe; 2) la teoría de amor. El motivo del sentimiento radica en el núcleo y el auge de todo el tratado. En los capítulos VI y VII del Libro IV, que son los finales, el autor refleja por boca del personaje de Pietro Bembo la doctrina plotiniana acerca de la emanación o del iluminismo. Se reconoce la divina y absoluta hermosura del Uno por la exclusiva fuente de la hermosura terrena, que se presenta en todos los individuos y objetos materiales; y al mismo tiempo, se valoriza aquella hermosura excelsa como la fuerza que enciende el deseo de amor al hombre. La belleza real es incorpórea, así que el amante nunca percibe su fisonomía verdadera y buena, a no ser que se aproxime a través de los sentidos espirituales de la visión y del oído. En la medida en que se está espiritualizando la hermosura, el amante debe recurrir a la fantasía del alma, para depurar y guardar en sí la imagen de la señora de la que se enamora; de ahí que no tenga ningún miedo de perderla o separarse del propio amor¹³.

¹² No se encuentra ningún documento que registre el tratado de los temas poéticos entre Castiglione y los humanistas españoles. Sin embargo, atendiendo a una carta del embajador de Venecia, Andrea Navagero, quien participó en una reunión de ilustres personajes cultos en Toledo a lo largo de 1525, y permanecía allí hasta el año siguiente, la historiadora Vaquero Serrano se pregunta: “¿no hablarían nunca de cuestiones literarias Navagero, Castiglione, Garcilaso y otros muchos durante aquel periodo de más de ocho meses? ¿Animado por el veneciano o por cualquier de los recién venidos de Italia, no empezará Garcilaso a escribir por aquellos días sus primeros sonetos y canciones al modo italiano? Y dada la constancia de que también se veían en la ciudad del Tajo el duque de Alba, don Fadrique Álvarez de Toledo y, muy posiblemente con él, su nieto y sucesor don Fernando, y el ayo del mismo, Juan Boscán, ¿no participaría el barcelonés amigo de Garcilaso en tales conversaciones?” Todas las preguntas que propone la historiadora sirven para conjeturar que, en realidad, Castiglione mantuvo contactos íntimos con los humanistas y la grey poética de España (cfr. M.^a Carmen Vaquero Serrano, *Garcilaso. Poeta del amor...*, cit., pp. 139-140).

¹³ Cfr. Baltasar de Castiglione, *El cortesano*, introducción y notas de Rogelio Reyes Cano, traducción de Juan Boscán, 5^a ed., Madrid, Espasa-Calpe, 2009, pp. 429-452.

Il cortegiano es la creación por excelencia del Renacimiento, tanto es así que se la considera no meramente “como espejo de la vida áulica”, sino más bien “como el mejor tratado de educación social en su tiempo”¹⁴. Sus repercusiones inmediatas se reflejan en dos aspectos. Según A. Gallego Morell, “La mal contenida impaciencia de Victoria Colonna, marquesa de Pescara, hizo que la copia de este libro escrito en Roma entre 1514 y 1518, confiada a ella por su autor, se divulgase quebrando su palabra y dando motivo a que Castiglione decidiera publicarla en abril de 1528”¹⁵. Es más, cuando Garcilaso consiguió este tratado y finalizó la lectura, no podía resistir la alegría y las ganas de compartirlo con su amigo Boscán. Se lo remitió a Barcelona, y le pidió traducirlo al castellano y publicarlo en España para que más lectores peninsulares y del Nuevo Mundo pudieran conocer la preciosidad de esta obra (en cuanto al detalle del proceso, cfr. *infra*, pp. 375-377).

Desde Ficino hasta Castiglione, el neoplatonismo se difunde progresivamente en los escenarios culturales y literarios europeos, se convierte en parámetro indispensable del pensamiento renacentista, hasta hacer que las cuestiones del amor y la espiritualidad sentimental se aborden y se desarrollen amplia y profundamente en las creaciones de la época. Se cree que el amor consiste en el deseo de la belleza que se halla en el mundo del más allá; el amor trata del goce de los seres incorpóreos e inteligibles, así como la belleza absoluta y el sumo bien de Dios; y además, el amor desempeña el papel impulsor que conduce al amante hacia la perfección espiritual¹⁶. En el modelo de amor quinientista, mientras la dama bella y virtuosa se dignifica, el amante progresa desde el plano físico, pasando por el intelectual-reflexivo, hasta llegar al espiritual, durante su trayectoria de la búsqueda ardua del amor. Por otra parte, dentro de la esfera del dogma idealista, el amante regido por la razón es consciente de la hermosura tanto más perfecta cuanto más se aparta de

¹⁴ Cfr. Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. X, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945, p. 87.

¹⁵ Antonio Gallego Morell, “La corte de Carlos V en la Alhambra en 1526”, en *Miscelánea de Estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*, vol. 1, Granada, Universidad de Granada / Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1974, p. 285. Véase también Baltasare de Castiglione, dedicatoria “Al muy ilustre y reverendo señor don Miguel de Silva, obispo de Viseo”, en *El cortesano*, cit., p. 83.

¹⁶ Cfr. José-María Reyes Cano, introducción, en Pietro Bembo, *op. cit.*, pp. 17-18.

las cosas perecederas, de modo que saliendo adelante, se libera de las atracciones sensuales que se imponen en los objetos materiales. Tal conocimiento transforma el amor en la casta relación consistente en la comunión mental y voluntaria de dos amantes, que les conducirá, como consecuencia de la elevación espiritual, hacia la valoración de la belleza universal y la contemplación de la única hermosura real y final, que es Dios. En pocas palabras, el neoplatonismo sitúa el amor humano en el recinto del amor divino, y le confiere un valor espiritual. Hallado en tal entramado metafísico, el amante deja el gozo sensorial, y trata su amor por la hermosa señora como el eslabón con el que se vincula con Dios. De esta manera, el amor que tiene el propio amante se sublima necesariamente hacia el amor del Señor. O sea, dicho en expresiones de Parker: “Era la filosofía que, ciertamente, idealizaba y glorificaba el amor humano en la mayor medida posible siguiendo una concepción religiosa o teísta de la vida”¹⁷.

Entre los literatos españoles, el primero que llegó a trasplantar y cultivar con éxito decisivo el amor neoplatónico en España fue Garcilaso de la Vega. Sus contribuciones radican en dos aspectos: uno, colaboró con Boscán en la traducción de la obra cortesana de Castiglione (cfr. *infra*, Fig. 33); otro, aceptó la petición de dicho poeta amigo, dedicándose a la elaboración y adaptación en los versos castellanos de la métrica y las formas poéticas que estaban de moda en el Renacimiento italiano, como el heptasílabo, el endecasílabo, la lira, el soneto y la octava rima.

En lo que se refiere al primer aspecto, en las cartas dirigidas a la señora doña Gerónima Palova de Almogáver, podemos ver los grandes esfuerzos que Garcilaso ha dedicado a la empresa de la traducción y publicación de la obra de Castiglione en España. Efectivamente, desde que nuestro poeta tuvo en mano el tratado recién publicado, ambientado en la corte del duque de Urbino, afirmó los conceptos que Castiglione había señalado acerca de la educación y formación moral de los cortesanos, así que envió el libro a Boscán, deseando que lo leyera y tradujera en español.

¹⁷ Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 63. Véanse también las explicaciones del propio profesor, en *Ibid.*, pp. 61-63; las cuales sintetizo al abordar el pensamiento neoplatónico del siglo XVI en este párrafo.

A fin de transmitir fielmente sus palabras, expongo unos fragmentos de las epístolas escritas por los dos autores, las cuales han servido, durante siglos, de dedicatorias en la versión castellana de *Il cortegiano*. En primer lugar, declara Boscán:

No ha muchos días que me envió Garcilasso de la Vega (como Vuestra merced sabe) este libro llamado *El Cortesano*, compuesto en lengua italiana por el conde Baltasar Castellón. Su título y la autoridad de quien me le enviaba, me movieron a leerle con diligencia. Vi luego en él tantas cosas tan buenas, que no pude dexar de conocer gran ingenio en quien le hizo. Demás de parecerme la invención buena y el artificio y la dotrina, parecióme la materia de que trata no solamente provechosa y de mucho gusto, pero necesaria por ser de cosa que traemos siempre entre las manos. Todo esto me puso gana que los hombres de nuestra nación participasen de tan buen libro y que no dexasen de entendelle por falta de entender la lengua, y por eso quisiera traducille luego¹⁸.

Además, en la carta de Garcilaso, tenemos en cuenta no sólo la valoración sobre la obra ingeniosa por parte del propio poeta, sino también su participación ardorosa y ajetreos apasionados por la revisión y la publicación del trabajo de Boscán:

Lo uno y lo otro se trata en este libro tan sabia y tan cortesaneamente que no me parece que hay qué desear en él sino vello cumplido todo en algún hombre, y también iba a decir en alguna dama, si no me acordara que estábades en el mundo para pedirme cuenta de las palabras ociosas. Demás de todo esto, puédese considerar en este libro, que como las cosas muy acertadas siempre se estienden a más de lo que prometen, de tal manera escribió el Conde Castellón lo que debía hacer un singular cortesano, que casi no dexó estado a quien no avisase de su oficio.

En esto se puede ver lo que perdiéramos en no tenelle; y también tengo por muy principal el beneficio que se hace a la lengua castellana en poner en ella cosas que merezcan ser leídas; porque yo no sé qué desventura ha sido siempre la nuestra, que apenas ha nadie escrito en nuestra lengua sino lo que se pudiera muy bien escusar, aunque esto sería malo de probar con los que traen entre las manos estos libros que matan hombres.

.....
[...] trabajé con Boscán que sin esperar otra cosa hiciese luego imprimirle por atajar la presteza que los que escriben mal alguna cosa suelen tener en publicalla. [...] Y por esto casi por fuerza le hice que a todo correr le pasase, y él me hizo estar presente a la postrera lima, más como a hombre acogido a razón que como ayudador de ninguna enmienda¹⁹.

¹⁸ Juan Boscán, dedicatoria “A la muy magnífica señora doña Gerónima Palova de Almogáver”, en Baltasar de Castiglione, *op. cit.*, p. 77.

¹⁹ Garcilaso de la Vega, dedicatoria “A la muy magnífica señora...”, en *Ibid.*, pp. 80-83.



Fig. 33. *Portada de la primera edición de Los quatro libros del cortesa*, / compuestos en italiano por el conde Balthasar Castellan; y agora nuevamente traducidos en lengua castellana por Boscan, *Barcelona, Pedro Montpezat, 1534*²⁰.

Con respecto a la introducción de la métrica e ideas humanísticas italianas, de hecho, durante el reinado de Juan II (1419-1454), España tenía contactos estrechos con la cultura italiana, y los autores áulicos ya trataban de trasplantar en el país el humanismo, que en el siglo anterior había comenzado a desarrollarse y prevalecer en la cuna de la civilización romana. Así se formó la escuela italianizante, encabezada por Enrique de Villena, Íñigo López de Mendoz y Juan de Mena. Tomaban a

²⁰ Fuente de la imagen: <http://www.bookdepository.com/El-Cortesano-Coutier-conte-Baldassarre-Castiglione/9788437612799> ("El Cortesano / The Courtier [Letras Universales]", *Book Depository*) [fecha de consulta: 11/03/2013].

los maestros italianos (como Dante, Petrarca y Boccaccio) por modelo poético, y a través de la elaboración de la métrica italiana (sobre todo, en el caso de Santillana), intentaban crear los versos tan excelentes como las obras que imitaban. Pero, este empeño fue sólo un tanteo fracasado, ya que sus piezas emuladoras se limitaban a la adición de los detalles accesorios y decorativos, carecían de la finura y elegancia que habían sido características en las obras paradigmáticas, y no llegaron a asimilar el verdadero espíritu y los valores de la concepción humanística²¹. Según analiza el estudioso francés Le Gentil, lo que introdujo esta escuela desde los comienzos del siglo XV fue “el gusto por la alegría y las discusiones graves, esa forma un poco rebuscada, sobrecargada de comparaciones y de antítesis, que caracteriza a fines de la Edad Media a la poesía peninsular”²². Además, el hispanista inglés K. Whinnom trata el tema desde la perspectiva estadística, e indica tres rasgos principales de la poesía cuatrocentista en España: 1) el vocabulario que se emplea en las creaciones es muy restringido y numéricamente pequeño; 2) la mayoría del léxico se refiere a estados emocionales y facultades de la mente, pero no ofrece ideas concretas, sino que limita la poesía “conceptualmente a abstracciones”; 3) y atendiendo a muchos ejemplos de expresión eufemística, se pone en evidencia que los poetas se dedican a escribir sobre el deseo físico, abrumador e insoportable, más que cultivar el amor puro y espiritual-neoplatónico²³. Por lo tanto, la empresa exitosa de trasplantar el italianismo estaba reservada, casi un siglo después, a Boscán y Garcilaso: en 1526, el poeta barcelonés coincidió con el embajador veneciano, Andrea Navagero, en los jardines del Generalife, y hablaron acerca de los temas poéticos; después, una vez finalizado el diálogo, Garcilaso consintió en cultivar, junto con Boscán, la poesía a la manera italiana.

²¹ Véase el análisis explícito de José García López, en *Resumen de historia de las literaturas hispánicas*, 6ª ed., Barcelona, Teide, 1979, pp. 49-54.

²² Pierre Le Gentil, “Trayectoria de los cancioneros”, en *Historia y crítica de la literatura española*, vol. I. (Edad Media), al cuidado de Francisco Rico, dirección de Alan Deyermond, trad. Carlos Pujol, Barcelona, Crítica, 1980, p. 313.

²³ Véanse los estudios pormenorizados de Keith Whinnom, “Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general*”, en *Filología*, XIII (1968-1969), pp. 361-381.

El año de 1526 significó la fecha clave para las letras españolas. En la epístola de Boscán dirigida a la duquesa de Soma, que sirve como prólogo al Libro II de la obra completa del autor, se pone en evidencia que, en ese año, “estando un día en Granada con el Navagero [...], tratando con él en cosas de ingenio y de las letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo por qué no provava en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos authores de Italia. [...] Mas esto no bastara a hazerme pasar muy adelante si Garcilaso [...] no me confirmara en esta mi demanda”²⁴. Gallego Morell atiende a la documentación histórica que colecciona, y hace conjeturas de que el espléndido círculo poético, que rodeó al emperador en la corte de Granada en 1526, no sólo consistía en Boscán y Navagero, sino que también incluía a los personajes con los que se tejía la trama de la historia poética durante la primera mitad del siglo XVI, por ejemplo, Lucio Marinero Sículo, Pedro Mártir de Anglería, Diego Hurtado de Mendoza, Fr. Antonio de Guevara, Alfonso de Valdés, y su hermano Juan, y los más significativos, Garcilaso de la Vega y Baltasar de Castiglione²⁵. Por otra parte, la historiadora de la biografía garcilasiana, Vaquero Serrano, duda de la verosimilitud del contenido de la carta, y supone que tal vez el autor estuviera haciendo propagandas de sus propios versos hechos al modo italiano; y plantea así estas preguntas: “¿Nunca antes, habiéndose encontrado ya en Toledo en 1525, habían hablado Boscán y Garcilaso con Navagero de literatura? ¿No lo había hecho previamente con algún otro italiano cuando tantos había en España?”²⁶. Sea cual sea la declaración más convincente, lo cierto es que se considera la carta proemial de Boscán, por así decirlo, “un verdadero manifiesto poético del petrarquismo español”²⁷.

Boscán fue un poeta ambicioso, y tuvo la iniciativa de fomentar la poética italianizante en España. Compuso cientos de poemas, tales como sonetos, canciones,

²⁴ Juan Boscán, dedicatoria “A la Duquesa de Soma”, en su *Obra completa*, cit., p. 118.

²⁵ Cfr. Antonio Gallego Morell, “La corte de Carlos V...”, cit., pp. 281-288.

²⁶ M.^a Carmen Vaquero Serrano, *Garcilaso. Poeta del amor...*, cit., p. 162.

²⁷ José-María Reyes Cano, “Petrarca-Bembo...”, cit., p. 16. Cfr. también nuestro estudio “Petrarquismo y su influencia en la España áurea”, en *supra*, pp. 318-321 y ss.

octavas rimas, cartas rimadas y capítulos dantescos, que consisten en largas tiradas de tercetos; y manejó con cautela cada fase del asunto editorial de sus creaciones, con el fin de presentar un *corpus* bien estructurado tal como el modelo de Petrarca; a saber, “la *ordinatio* petrarquista (la identidad unitaria del sujeto)”²⁸. Atendiendo al convenio y contrato que el poeta firmó en 1542 para tramitar la publicación con el librero editor, Joan Bages, y los impresores, Carles Amorós y su hermano Joan, comprobamos cuán entusiasta estuvo Boscán, que “Guardó los escritos de su amigo [Garcilaso de la Vega] y ordenó los de ambos, negoció con el librero editor e impuso controlar las pruebas de imprenta. Con esto, se suele considerar la *editio princeps* de 1543 como fundamental para la transmisión de la obra de Boscán”²⁹.



Fig. 34.

Portada de la primera edición de Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en cuatro libros, Barcelona, Carles Amorós, 1543³⁰.

²⁸ Véase el estudio explícito sobre los “Hacedores del Parnaso”, elaborado por Pedro Ruiz Pérez, en *La rúbrica...*, cit. pp. 154-155.

²⁹ Carlos Clavería, introducción, en Juan Boscán, *op. cit.*, p. 22.

³⁰ Fuente de la imagen: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Obras_de_Boscán_y_Garcilaso_de_la_Vega.jpeg (“Archivo: Obras de Boscán y Garcilaso de la Vega.jpeg”, *Wikipedia*) [fecha de consulta: 25/01/2013].

No obstante, si no tuviera la participación y el apoyo de Garcilaso, el propio movimiento literario habría sido como la innovación poética del siglo XV, que se limitaba a las mimesis superficiales. De hecho, la elaboración de Boscán en prosa es mucho mejor que su obra métrica. Según valoriza Garcilaso acerca de su lengua empleada en la traducción de *Il cortegiano*, “fue huir del afetación sin dar consigo en ninguna sequedad, y con gran limpieza de estilo usó de términos muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos”³¹. Pero, en cuanto a sus creaciones en verso, evidentemente están faltas de imaginación, de melodía, de imágenes y, sobre todo, del ambiente global de afectos; además, según opina Fucilla, “la manera del poeta barcelonés no sólo es pobre y descolorida, sino seca y abstracta y rara vez tiene su estilo floridez y lozanía, ni siquiera cuando imita composiciones que están llenas de rasgos amenos y deleitables”³².

Por el contrario, la obra de Garcilaso es corta, como lo fue su vida; las piezas compuestas a la italiana son 38 sonetos, 4 canciones, 1 oda, 2 elegías, 1 epístola y 3 églogas. La visualidad de las imágenes, la musicalidad rítmica, la naturalidad de la lengua, la incorporación de las vivencias de amor en el contexto lírico; todo esto contribuye al lirismo singular de Garcilaso, y constituye su originalidad artística en el parnaso hispano. Como resultado meritorio, el éxito de Garcilaso nunca ha sido interrumpido desde la publicación de sus poemas en 1543. A pesar de que sus obras al principio siempre conllevaban las de Boscán, el impresor Simón Borgoñón probó a editar por primera vez las obras del poeta toledano a solas en 1569, y resultó ser un éxito (cfr. *infra*, Fig. 35). Este “divorcio” fundó el cimiento triunfal de Garcilaso, puesto que, según observan los estudiosos, “alcanzado el año 1600, los dos amigos sólo fueron juntos en la aparición de algún crítico. Los lectores y los editores dieron la espalda a Boscán hasta mediados del siglo XVIII. Desde entonces, [...] Garcilaso es el príncipe de nuestros poetas y Boscán ha quedado apenas como el introductor

³¹ Garcilaso de la Vega, dedicatoria “A la muy magnífica...”, en Baltasar de Castiglione, *op. cit.*, p. 81.

³² Joseph G. Fucilla, *op. cit.*, p. 7.

de los modos de la poesía italiana en la literatura española”³³. Lo seguro es que, en esta innovación poética, Garcilaso es el personaje que juega el rol indispensable, y es aún más importante que el ambicioso instaurador, Boscán.

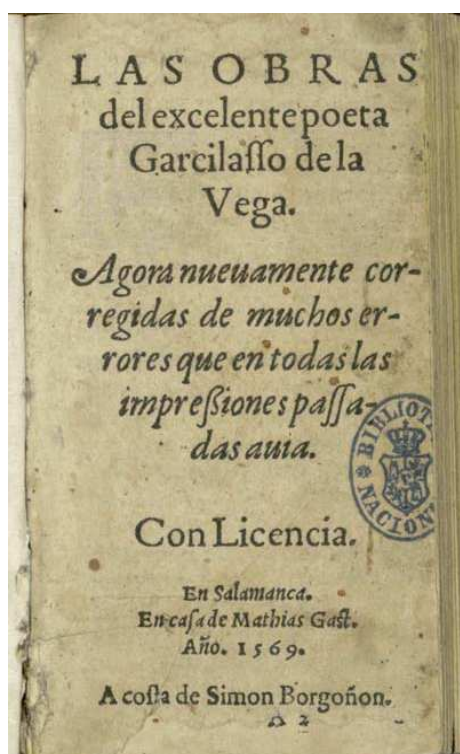


Fig. 35.

Portada de las obras garcilasianas, publicadas por primera vez independientemente de las de Boscán en 1569, en Salamanca, por Mathias Gast, a costa de Simón Borgoñón³⁴.

Por lo demás, para Garcilaso, el año de 1526 cuenta con trascendencia no sólo poética sino también sentimental: por un lado, según acabamos de mencionar, se le reconoce por la estela que marcó el punto de arranque del trasplante exitoso de la métrica italiana en España; por otro, los críticos tradicionales (desde el Brocense, en 1574) indican que fue el *annus mirabilis* [año maravilloso] para el poeta, ya que encontró por primera vez a la señora doña Isabel Freire, en la boda del emperador

³³ Carlos Clavería, introducción, en Juan Boscán, *op. cit.*, p. 16. Por añadidura, según declara Rivers, entre 1569 y 1597, las obras garcilasianas se editaron individualmente en por lo menos siete ocasiones (respectivamente en 1569, 1570, 1574, 1577, 1580, 1581 y 1589), en contraste con las publicaciones junto a las obras boscanianas, en cuatro ocasiones (en 1569, 1575, 1576 y 1597). En cuanto al estudio de los aspectos editoriales, véase la explicación explícita de Elías L. Rivers, “Garcilaso divorciado de Boscán”, en *Homenaje a Rodríguez-Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, vol. II, Madrid, Castalia, 1966, pp. 121-129.

³⁴ Fuente de la imagen: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=31567> (“Garcilaso de la Vega [1503-1536]”, *Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes*) [fecha de consulta: 28/02/2013].

Carlos V y la emperatriz doña Isabel de Portugal. El poeta se enamoró de ella, y la reconoció por su único amor; es más, al seguir el modelo de Petrarca con respecto a Laura, la estilizó, se inspiró en ella, confiriéndole pseudónimo poético, Elisa (que es nombre correspondiente parcialmente con la etimología de Isabel)³⁵, y la reflejó como figura impecable en sus obras. Atendiendo a la opinión de Prieto: “Granada es el espacio, para Garcilaso, donde el arte del endecasílabo y su vida en Isabel se unen en tensión para clarificarse, armonizarse en la palabra. Por Isabel, la palabra adquirirá su más hermosa y necesita[da] razón de existencia. Por Isabel, una bella tradición literaria, acuñada en el hexámetro de Virgilio o en el endecasílabo de Petrarca, *renacerá* para ser nueva y distinta palabra en explicación de existencia”³⁶. Mientras que la mayoría de los críticos atribuyen su numen poético a esta señora cortesana, Vaquero Serrano, a juzgar por los datos cronológicos y genealógicos del poeta, propone la hipótesis del amor poético con su prima Magdalena de Guzmán, con su vecina Guiomar Carrillo, y con su cuñada Beatriz de Sá³⁷. Sea quienquiera, el poeta mitificó su amor, y estableció un estrecho lazo entre su elaboración lírica y su vida amorosa; es decir, que en la medida de la configuración del amor, se llevó a cabo el desarrollo sincrónico y armónico entre el sentido y la sensibilidad.

En la forma externa poética, Garcilaso empleó hábilmente la técnica prosódica, consiguiendo que las combinaciones métricas de la poesía italiana se incorporaran debidamente a la española. En la trama interna, igual que Dante hizo con Beatrice y también Petrarca con Laura, nuestro poeta “estableció firmemente la práctica de ergir a una sola dama como protagonista única de los poemas de amor”³⁸. Por una parte, impuso a Elisa caracteres honesto-virtuosos, y los reconoció por elementos

³⁵ Cfr. estudio introductorio a la *Égloga II* del poeta, hecho por Bienvenido Morros, en su edición de Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 126.

³⁶ Antonio Prieto, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975, p. 43.

³⁷ Véase nuestro estudio en *supra*, pp. 313-315; especialmente, p. 314, n. 70.

De hecho, tales hipótesis y observaciones han inspirado un nuevo interés especial en el enlace entre la poesía y el amor de Garcilaso. Un buen ejemplo se encuentra en el académico correspondiente en EE.UU., Russell P. Sebold, quien basado en estos descubrimientos, hizo otra investigación profunda al respecto: “Las dulces prendas de Garcilaso: Guiomar, Elena y Beatriz (Aunque una de ellas acaso no lo fuera demasiado)”, en *Salina*, 22 (2008), pp. 55-64.

³⁸ Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 64.

básicos de la idealización del amor. Por otra, integró en el tema de amor los parámetros humanísticos que había asimilado durante sus estancias en Italia (una vez, entre 1529 y 1530; otra, entre 1533 y 1535), tales como el señalado neoplatonismo y el bucolismo de Virgilio y Sannazaro. Así, se formaron la creatividad y caracterización singular del poeta, a lo largo de su ingenioso cultivo lírico. Según esclarece Fucilla: “Garcilaso absorbe en sí mismo la forma y parte del contenido amatorio del petarquismo de su tiempo. Recrea sus ideas perfeccionándolas con el alto lirismo y la incomparable armonía de su poderosa alma de poeta. Aun en los versos más claramente imitados, y son muchos, hay un sello tan fuertemente personal que tiene el efecto de hacer disolver toda impresión de que son empréstitos”³⁹.

B. CONFLICTOS INTERIORES

En la fase temprana de la vida poética, Garcilaso al seguir la lírica tradicional española y el parámetro petrarquista, considera el amor mundano como un afecto apasionado por la sensualidad, tan furiosa e irracional que arrastra al amante a tormento doloroso en su propio interior. La única manera que se tiene en el alma para luchar contra el deseo, sería recurrir a la cordura de la razón y sus juicios, ya que conforme a la moralidad convencional, de la última se engendra el amor puro y casto, que hace al alma tranquila y feliz. Vemos aún más claros los caracteres del amor profano, al cotejarlos con la opinión bembiana en el Libro I de *Los asolanos*, reflejada por Perotino, quien es portavoz del amor cantado por la “vieja escuela”⁴⁰. Opina que “di tutte le turbazioni dell’animo niuna è così noievole, così grave, niuna così forzevole e violenta, niuna che così ci commova e giri, come questa fa, che noi Amore chiamiamo. Gli scrittori alcuna volta il chiman fuoco, perciò che, sì come il fuoco le cose nelle quali egli entra egli le consuma [...]; alcuna volta furore, volendo

³⁹ Joseph G. Fucilla, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁰ Véase la introducción hecha por José-María Reyes Cano, en Pietro Bembo, *op. cit.*, p. 57.

rassomigliar l'amante a quelli che stati sono dalle Furie sollecitati" [entre todas las perturbaciones del ánimo, ninguna hay tan enojosa, tan pesada ni tan fuerte y violenta, ninguna que así nos conmueva y trastorne como esta que nosotros llamamos Amor. Y los que escriben la llaman algunas veces Fuego, porque así como el fuego consume las cosas en las cuales entra {...}; otras veces le llaman Furor, queriendo comparar el que ama a los que son aquejados de las Furias]⁴¹. Además, señala los efectos que el amor debe acarrear a los amantes: "Disperazioni, rubelioni, vendette, catene, ferite, morti" [Desperaciones, destierros, venganzas, prisiones, heridas, muertes]⁴². Aún, propone la idea pesimista de que "chiunque il segue, niuno altro guiderdone delle sue fatiche riceve che amaritudine, niuno altro prezzo merca, niuno appagamento che dolore [...]; ma che essi amino, di questo solo ben si debbono e possonsi sempre giustamente ramericare. Perciò che amare senza amaro non si può, né per altro rispetto si sente giamai e si pate alcuno amaro, che per amore" [cualquier que le sigue, ningún otro galardón recibe de sus trabajos sino amargura y dolor {...}. Pero solamente se deben quejar siempre, y con razón, porque ellos aman, porque amar no se puede sin amargor, ni jamás amargor alguno se sufre o padece sino por causa de amor]⁴³. Se muestran la reprobación y el rechazo al amor.

En la obra de Garcilaso, observamos que estos atributos de la poesía amorosa tradicional están condensados en la *Canción IV*, donde hay plenas expresiones de antítesis, contraste, paradoja y alegorización. Garcilaso se vale de dos personajes, Deseo y Razón, para reflejar los conflictos interiores. Es una técnica muy parecida al arte de Petrarca, quien acude a la Razón, a "la reina / che la parte divina / tien di nostra natura e 'n cima sede" [la reina / que la divina parte / de nuestra condición tiene en la cima] (*Rima CCCLX*, vv. 2-4). Se le sirve como arbitro silencioso, y cede la voz al dios del Amor y su corazón, con el fin de dramatizar la tensión entre las dos fuerzas opuestas e inmanentes en la interioridad del amante. Efectivamente, en el

⁴¹ Libro I, 10, en *Ibid.*, pp. 90 y 91.

⁴² *Ibid.*, pp. 92 y 93.

⁴³ *Ibid.*, pp. 82-85.

motivo cortesano-espiritual, las contiendas interiores normalmente constituyen el contorno primario de la trayectoria amorosa, donde el amante reflexiona sobre la naturaleza del amor y los efectos producidos por el mismo. Éstos consisten en los aspectos que nos interesan, cuando tratamos de averiguar la elaboración del tema amoroso-espiritual por parte del poeta. Además, en la *Canción IV*, se ve una obvia transición poética: el pensamiento pasa progresivamente del contexto trovadoresco al neoplatonizante, y el arte expresivo refleja la tendencia de transformarse desde la poetización medieval hacia el lirismo italianante⁴⁴. Por lo tanto, partimos de la presente pieza para indagar en el cultivo de amor de Garcilaso.

La *Canción IV* comienza de modo tópico, con la imagen de dos caminos, tal y como dos opciones de la vida se extienden ante el hombre: el uno es llano, suave y decorado de flores, que indica alusivamente el consentimiento moral y ascético de la incompatibilidad entre virtud y placer; el otro es escarpado, peligroso, lleno de peñas agudas y matas espinosas, que se refiere metafóricamente al deseo de alcanzar la felicidad mediante placeres; a saber, la sensualidad. Mientras que el primer camino pone de manifiesto la contención racionalista, el segundo propone el gozo sensorial. El uno se opone al otro, así que se engendra la rivalidad entre la razón y el deseo, y tienen lugar las disputas internas. Aquí, la primera *stanza* de la obra:

El aspereza de mis males quiero
que se muestre también en mis razones,
como ya en los efectos s'ha mostrado;
lloraré de mi mal las ocasiones;
sabrà el mundo la causa por que muero,
y moriré a lo menos confesado,
pues soy por los cabellos arrastrado
de un tan desatinado pensamiento,
que por agudas peñas peligrosas,

⁴⁴ En correspondencia con la opinión de Rafael Lapesa, "A nuestro modo de ver, en la canción IV no hay solo conflicto psicológico, sino también artístico. Luchan dos técnicas: la primera y más espontánea, de raíz hispánica, se caracteriza por el análisis un tanto escolástico, las personificaciones, la expresión vehemente y nerviosa, rasgos acentuados ahora por la zozobra espiritual y por la influencia literaria de Ausias March. La segunda es la técnica petrarquesca, más serena que la de March y más rica en elementos sensoriales que la de los españoles cuatrocentistas. Hemos visto que precisamente arrancan de Petrarca las dos evocaciones que en la canción IV proyectan luz plácida entre el conjunto de imágenes sombrías, adjetivos desesperados y conceptos de poesía abstracta" (*La trayectoria...*, cit., p. 81).

por matas espinosas,
corre con ligereza más que el viento,
bañado de mi sangre la carrera.
Y, para más despacio atormentarme,
llévame alguna vez por entre flores,
adó de mis tormentos y dolores
descanso y dellos vengo a no acordarme;
mas él a más descanso no me espera;
antes, como me ve desta manera,
con un nuevo furor y desatino
torna a seguir el áspero camino.

(*Canción IV*, vv. 1-20)

En la poesía convencional medieval, el cultivo amoroso no llega a prescindir de la presencia e influencia abrumadora del criterio dogmático cristiano, y se tiende a sacralizar las manifestaciones laicas en el contorno de amor, incluso soldarlas con la religión⁴⁵. De modo que, a juzgar por Beysterveldt, la razón es presentada “como una facultad tan transida de religiosidad que llega a moldear las manifestaciones del amor profano en formas religiosas”⁴⁶. El amante acude a la razón, reprime a duras penas el deseo, pasando una vida de la continencia sensorial, y desea unirse finalmente con el amor puro-ideal⁴⁷. Sin embargo, distinto a los ascéticos, que siempre presentan el seguimiento del raciocinio con la imagen de un camino duro, nuestro poeta reconoce la pasión amorosa por una aspereza. Cuando la pasión se muestre furiosa, el amante se encuentra en el amor loco-sensual. Al contrario, en cuanto la intensidad de la pasión se atenúe, el amante recobra la cordura, y se dirige hacia el amor prudente y razonable. Es un reflejo del pensamiento antropocéntrico. Como opina Parker, “La sensualidad reprimida es, en resumen, el equivalente de la vida virtuosa. Se trata de una forma de expresión religiosa, pero en este caso se invierte y se encamina hacia lo humano”⁴⁸.

⁴⁵ Véase el estudio de María del Pilar Manero Sorolla, *Introducción...*, cit., p. 118.

⁴⁶ Antony van Beysterveldt, “La razón sojuzgada por amor”, en *op. cit.*, p. 165.

⁴⁷ Según esclarece José Antonio Pérez-Rioja, “Para los poetas y prosistas medievales —como Diego de San Pedro— la causa del enamoramiento era el deseo —tesis atacable, y atacada entonces por la Escolástica—, y junto al amor perfecto debía existir el amador perfecto, constante, por lo que era lógico, y a veces insoslayable, un final trágico, tal como acontece en la *Cárcel de amor*”. Véase su estudio sobre “El amor en la literatura a través del espacio y del tiempo”, en *El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos, 1983, pp. 212.

⁴⁸ Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 65.

De tal planteamiento del poeta, nos podrían venir a la mente tres dudas: 1) Si la razón es un bien, ¿por qué el amante no se conduce directamente hacia el amor razonable?; 2) A sabiendas de lo pernicioso de la sensualidad con respecto al alma, ¿por qué el amante sigue caminando en el sendero escarpado y peligroso?; 3) Si la razón sirve de consuelo para el alma, ¿cuál idea debería ser el motivo por el que el amante abandona la vida calma y retorna al camino duro? Todas estas cuestiones paradójicas no sólo constituyen el entramado conceptual de la presente pieza lírica, sino que proyectan también el panorama ideológico de las canciones tradicionales en cuanto al amor.

En primer lugar hemos de aclarar desde qué perspectiva el poeta se aproxima al tema sentimental. Efectivamente, Garcilaso sigue el arte de Petrarca, valiéndose de la palinodia para el cultivo poético: el amante desaprueba el gozo sensualista, se arrepiente de los errores causados por el desenfreno del deseo, y al mismo tiempo invita tácitamente al lector a que interprete las demás obras con una visión aleccionadora y penitencial. Un buen ejemplo se refleja en el *incipit* de la *Canción IV*, donde el poeta-amante desea que la razón presenciara su locura amorosa interior: “El aspereza de mis males quiero / que se muestre también en mis razones” (*Ibid.*, vv. 1-2). Y en coincidencia con el poema-portada de Petrarca, “Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono ...” [Vosotros que escucháis en sueltas rimas ...] (*Rima I*, v. 1), Garcilaso tiene la misma expresión palinódica en el comienzo de su *corpus*:

Cuando me paro a contemplar mi 'stado
y a ver los pasos por do m'han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;
mas cuando del camino 'stó olvidado,
a tanto mal no sé por do he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.

(Soneto I, vv. 1-8)

La misma cavilación sobre el amor se encuentra en otro soneto, que comienza con “Por ásperas caminos he llegado ...” (*Soneto VI*, v. 1). Es una pieza inspirada en dos

versos impresionantes de Petrarca: “cerco del viver mio novo consiglio, / et veggio ’l meglio, et al peggior m’appiglio” [para mi vida busco otro consejo, / y el mejor veo, y al peor me aferro] (*Rima CCLXVI*, 135-136). El amante, en medio de ásperos caminos, se siente tan miedoso y atenazado que no puede adelantarse; no obstante, en consideración al amor y por la disposición del hado (que es la cierta muerte), se empeña en continuar el error, dejándose arrastrar por su propio deseo:

Por ásperos caminos he llegado
a parte que de miedo no me muevo,
y si a mudarme a dar un paso pruebo,
allí por los cabellos soy tornado;
mas tal estoy, que con la muerte al lado
busco de mi vivir consejo nuevo,
y conozco el mejor y el peor apruebo,
o por costumbre mala o por mi hado.
Por otra parte, el breve tiempo mío
y el errado proceso de mis años,
en su primer principio y en su medio,
mi inclinación, con quien ya no porfío,
la cierta muerte, fin de tantos daños,
me hacen descuidar de mi remedio.

(*Soneto VI*, vv. 1-14)

Mediante la exposición de las vivencias amorosas, el poeta deja ver al lector hasta qué extremo será falso y pernicioso cualquier amor que no sea el divino. De hecho, la razón asume la función tan trivial que sólo sirve como atenuante de las pasiones deseosas al amante, para que no se meta en los abismos sensualistas, según aclara el poeta: “Mi razón y jüicio bien creyeron / guardarme como en los pasados años” (*Canción IV*, vv. 24-25). Al mismo tiempo, la reflexión desempeña el simple papel de incorporar el espiritualismo al amor de este mundo. Pero hay que destacar que el amor racional nunca consistirá en el objeto final que el amante intenta alcanzar, conforme a la declaración de Garcilaso: “fuerzas de mi destino me trujeron / y a la que m’atormenta m’entregaron” (*Ibid.*, vv. 22-23). Por lo tanto, cuando la razón se ve asediada por el deseo, no sólo es incapaz de defenderse y tiene miedo del asalto del mismo, sino que concibe un sentimiento paradójico de sujuzgarse:

cuanto era el camino más vecino,
tanto más el recelo temeroso
le mostraba el peligro de su vida;
pensar en el dolor de ser vencida
la sangre alguna vez le calentaba,
mas el mismo temor se la enfriaba.

(*Ibid.*, vv. 35-49)

Por otra parte, para poner de relieve lo excelso y lo digno del amor, el amante a menudo se convierte en mártir y apóstol abnegado, al que está ardiendo el deseo de amor. Siente la necesidad inminente de poseer a la dama de la que se enamora, pero dado el renoncimiento del código moral, percibe la resistencia pudorosa en su interior, y vive así en sufrimientos dolorosos. Tal como se muestra en la tercera *stanza* de la misma canción:

... sin ver yo quien dentro me incitaba
ni saber cómo, estaba deseando
que allí quedase mi razón vencida:
nunca en todo el proceso de mi vida
cosa se me cumplió que desease
tan presto como aquésta, que a la hora
se rindió la señora
y al siervo consintió que gobernase
y usase de la ley del vencimiento.
Entonces yo sentíme salteado
d'una vergüenza libre y generosa;
corríme gravemente que una cosa
tan sin razón hubiese así pasado;
luego siguió el dolor al corrimiento
de ver mi reino en mano de quien cuento,
que da vida y muerte cada día,
y es la más moderada tiranía.

(*Ibid.*, vv. 44-60)

La vergüenza detiene al amante frente a un deseo de arrimarse demasiado a la sensualidad, e intenta evitarle que caiga en el abismo apasionado. Sin embargo, en la medida en que le asaltan las pasiones y van aumentando los ardores amorosos, la vergüenza que se percibe en sí es “libre y generosa” (*Ibid.*, v. 54). El amor anula la individualidad del amante, ofusca su mente, le hace ciego y, aún más, “lo reduce a ser un triste ejemplo de todo aquello que desprecian los ideales racionalistas de la

época”⁴⁹. Para apagar este sentimiento de afecto vivo y apasionado, el amante debe defender su propio raciocinio. De ahí, el surgimiento de la pugna moral entre razón y deseo. Pero evidentemente se trata de una guerra incesante e injusta, porque las únicas defensas que la razón podría aportar al alma son el descanso temporal y el pudor muy débil. Al mismo tiempo, el amante, en presencia del amor, es consciente de que el deseo desenfrenado está arrastrando su mente por caminos cada vez más lejos de sus posibilidades intelectuales y deberes cívicos. Por consiguiente, él ya sí sabe de antemano su pérdida predestinada en el enfrentamiento que la Razón entabla contra el Deseo. Bajo tal premisa de elaboración, el contenido de la poesía se ramifica en dos núcleos temáticos, que consisten en la fascinación sensorial y la supeditación del raciocinio al deseo sensual.

1) Fascinación sensorial

Los creadores renacentistas normalmente confieren una apariencia de seducción estereotípica a la mujer amada, que comprende la descripción de cinco partes fundamentales de la figura femenina: cabellos, ojos, rostro, cuello y labios-dientes. En su trabajo sobre las imágenes, Manero Sorolla⁵⁰ opina que la noble dama suele contar con el largo cabello rubio (cualificado con la imagen-matriz de oro); los ojos claros y brillantes como los rayos del sol y estrellas (supuestamente azules, como zafiros), llamas y relámpago; el semblante de cutis nítido-blanco, acompañado de

⁴⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁰ Cfr. María del Pilar Manero Sorolla, “La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 68 (1992), pp. 5-40. Véase también el tratado monográfico completo, desde el que la autora resume las ideas esenciales en el citado trabajo: *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 321-329 (“El cisne”); 392-395 (“Rosas y nieve” y “Rosas y leche”); 456-463 (“El oro”); 463-467 (“El oro y la plata”); 467-469 (“Las gemas”); 469-472 (“Las perlas”); 472-474 (“Perlas y rubíes”); 475-476 (“Perlas y púrpura”); 476-480 (“La esmeralda”); 480-482 (“El zafiro”); 490-494 (“Agrupaciones varias de piedras y metales”); 495-538 (“Referencias astronómicas y astrológicas”, donde se distinguen los análisis de las imágenes de “El sol”, “El sol y la nieve”, “El sol y las estrellas”, “La luna”, “Las estrellas”, “Los rayos” y “Los relámpagos”); y asimismo, 539-668 (“Referencias a los fenómenos atmosféricos y físicos”, dentro de las cuales nos interesan las alegorías de “La luz”, “La luz y las tinieblas”, “El fuego y el hielo”, “El fuego y la nieve”, “La llama”, “La llama y el hielo”, “La llama y la nieve”, “Chispas y centellas”, “Incendios de amor”, “La nieve” y “El hielo”, etc.).

las sonrosadas mejillas, donde se presentan a menudo las dualidades iconográficas de rosas-lirios, rosas-azucenas, rosas-nieve, rosas-escarcha o rosas-leche; el cuello recto, alto y blanco, que goza de la elegancia idéntica al cisne, éste que es encarnación representativa del amor; y la dentadura del color y lustre igual que las perlas y marfil, contrastando con el rojo clavel de los labios. Tal configuración estilizada de la mujer no sólo aparece reiteradamente en las creaciones líricas de los seguidores petrarquistas, sino que influye en gran medida en la expresión de las artes plásticas. Buenos ejemplos figurativos se plasman en las obras maestras de Botticelli, quien con el *Nacimiento de Venus* y las tres Gracias en *La Primavera* (cfr. *infra*, Figs. 36 y 37), visualiza la imaginería arquetípica del Renacimiento, en cuanto a la dulzura del amor profano y la hermosura ideal. Por otro lado, en tres poemas de Petrarca, observamos la plasticidad del perfil femenino:

La testa òr fino, et calda neve il volto,
hebeno i cigli, et gli occhi eran due setelle,
onde Amor l'arco non tendeva in fallo;

perle et rose vermiglie, ove l'accolto
dolor formava ardenti voci et belle;
fiamma i sospir', le lagrime cristallo.

(*Rima CLVII*, vv. 9-14)

[Oro el cabello, el rostro nieve cálida, / cejas y ojos, ébano y estrellas, / donde Amor no tendía su arco en falso; / perlas y rosas, donde recogido / daba el dolor ardientes voces bellas; / cristal el llanto, y llama los suspiros.]
.....

Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena,
per far due treccie bionde? e 'n quali spine
colse le rose, e 'n qual piaggia le brinde
tenere et fresche, et dié' lor polso et lena?

onde le perle, in ch'ei frange et affrena
dolci parole, honeste et pellegrine?
onde tante belleze, et sí divine,
di quella fronte, piú che 'l ciel serena?

(*Rima CCXX*, vv. 1-8)

[¿Dónde halló Amor el oro, y en qué vena, / para las rubias trenzas? ¿y en qué espinas / las rosas, y en qué prados las escarchas / frescas que aliento y pulso les dio luego? / ¿Dónde las perlas en las que fragua y frena / dulces palabras, castas y excelentes? / ¿dónde tantas bellezas, tan divinas, / de esa frente serena más que el cielo?]
.....

Muri eran d'alabastro, e 'l tetto d'oro,
 d'avorio uscio, et fenestre di zaffiro,
 onde 'l primo sospiro
 mi guinse al cor, et giugnerà l'estremo ...
 (*Rima CCCXXV*, vv. 16-19)

[Alabastro los muros, oro el techo, / marfil la puerta, y las ventanas eran /
 zafiros, donde el pecho / suspiró desde siempre y ya por siempre ...]



Fig. 36. Sandro Botticelli, *Nascita di Venere* [Nacimiento de Venus] (detalle, 1485-1486), *témpera sobre tabla*, conservado actualmente en la *Galleria degli Uffizi*, Florencia⁵¹.

⁵¹ Fuente de la imagen: http://rincondelartedejudit.blogspot.com.es/2011/05/viaje-italia-iii-floren-cia_30.html ("Viaje a Italia III: Florencia", *El rincón del arte*) [fecha de consulta: 10/04/2014].



Fig. 37.

Las tres Gracias, junto con la diosa Venus (a la derecha) y Cupido (encima), con los ojos vendados, disparando una flecha de amor en dirección a aquéllas; por Sandro Botticelli, La Primavera (detalle, hacia 1482), témpera sobre tabla, conservada actualmente en la Galleria degli Uffizi, Florencia⁵².

En cambio, nuestro poeta toledano expone la idealización íntegra de la mujer en la famosa pieza floreada, que se dedica a desarrollar primordialmente el tópico clásico del *collige, virgo, rosas* de Ausonio, o bien del *carpe diem* de Horacio:

⁵² Fuente de la imagen: <http://www.googleartproject.com/#collection/uffizi/gallery/artwork/la-primavera-spring-botticelli-filipeni/331460/> ("La Primavera [Spring], Botticelli Filipepi", Google Art Project) [fecha de consulta: 08/03/2013].

En tanto que de rosa y d'azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;

y en tanto que'l cabello, que'n la vena
del oro s'escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena ...

(*Soneto XXIII*, vv. 1-8)

Por medio de las imágenes plásticas y de color, Garcilaso nos presenta una señora ideal, que es a la vez hermosa y honorable. Atendiendo a la descripción contrastada sobre cada parte corporal de la mujer, Stanton propone dos temas fundamentales que sientan las bases estructurales del poema, y los denomina el tema de la rosa y el de la azucena⁵³. Mientras que el primero se refiere a la juventud, belleza, pasión y vida, el segundo a la pureza, contención, orgullo y frialdad. El color rosado de las mejillas se distingue en la blanca cara; los ojos pasionales contrastan con el mirar lleno de reserva; la apariencia atractiva del cuello, con la postura elevada y la actitud fría; y asimismo la flotación fascinadora del pelo, con el color dorado natural⁵⁴, como si viniera del mundo divino. Tal dualidad gráfica constituye la cualidad más peculiar y original del logro poético de la pieza. Bien es verdad que se trata de una reinterpretación del tema arcaico, y en opinión de Lapesa, esta obra, empapada del gusto pagano y la vitalidad renacentista, debe pertenecer a la última fase de la vida poética de Garcilaso: la plena madurez en su estancia napolitana⁵⁵. Pero creo más en la visión sincrónica que E. L. Rivers⁵⁶ propone para reconocer los sonetos y las canciones del poeta como un conjunto de obras que son elaboradas bajo el mismo criterio poético. A éste se lo denomina el marco cancioneril de amor cortés, donde el poeta se identifica con el amante cortesano, elogiando el amor con la idealización

⁵³ Cfr. Edward F. Stanton, "Garcilaso's sonnet XXIII", *Hispanic Review*, XI (1972), pp. 198-205.

⁵⁴ El color de oro goza del brillo de la luz, así que se le confiere normalmente el carácter ígneo, solar y digno, incluso divino-sagrado, y se lo enlaza a menudo con el sol y toda su significación simbólica. Véase la explicación iconográfica de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, en *op. cit.*, pp. 784-786.

⁵⁵ Cfr. Rafael Lapesa, *La trayectoria...*, cit., pp. 162-163.

⁵⁶ En cuanto a su opinión sobre la visión sincrónica de las obras garcilasianas, véase Elias L. Rivers, introducción, en Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, cit., pp. 29-33.

formalista, e intentando especificar el amor como la figura central de la poesía, tal y como el propio poeta afirma seguidamente en la misma pieza: “coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto [del amor]” (*Ibid.*, vv. 9-10). Así que este soneto, a pesar de que reproduce miméticamente el clasicismo de la invitación al goce del tiempo, se incorpora a la creación del marco cancioneril. Por añadidura, otra cosa que merece la pena declarar es que, mientras que la mayoría de los comentaristas tratan de reconstruir, desde distintas perspectivas, la trayectoria poética de Garcilaso, no debemos olvidar el hecho de que el amor consiste en el tema esencial que nunca deja de obsesionar a nuestro poeta. Por consiguiente, al abordar sus piezas variadas, se encuentran naturalmente la comunión y la concordancia de ideas, así como el préstamo de imágenes expresivas. De tal forma, no extraña que utilicemos las obras confeccionadas en diferentes épocas de la vida garcilasiana, con el fin de averiguar su pensamiento en torno al amor y el alma.

Volvamos a la configuración de la hermosura. En el perfil femenino, los cabellos y los ojos consisten en los aspectos más subrayados en las letras renacentistas: los ojos atraen al amante y encienden sus pasiones, al tiempo que los cabellos, tan extendidos como lazos, atrapan el corazón del amante, para que caiga en la red de amor entretejida de los mismos. Garcilaso, con sólo tres versos, plasma magistralmente tal idea en la figura de Venus:

desordenaba con lascivo vuelo
el viento su cabello; y con su vista
s’alegraba la tierra, el mar y el cielo.

(*Elegía I*, vv. 238-240)

En perspectiva iconográfica, desde la antigüedad, dada la asociación del pelo con la cabeza y sus fluidos vivificantes, la cabellera siempre se vincula a la belleza y al vigor sexual-generativo. En el pelo, se trata de la exquisita sensualidad y magnetismo. El soltar-recoger, el sacudir-peinar o el esparcir del mismo en una mujer se refiere incuestionablemente a las muestras de la belleza, fertilidad, seducción y vivacidad femeninas, en contraste con el encubrimiento del pelo, que quiere decir

“la relegación de sus brillantes pensamientos y palabras al silencio”⁵⁷. Más, según sostiene Revilla, “En la mujer, el cabello se ha tenido como incitación sensual. De ahí el mandamiento paulino de cubrirse las mujeres en la iglesia (I Cor., 11, 1-10). En la iconografía medieval, una cabellera abundosa suele distinguir a las mujeres de vida libertina, así como a Magdalena, en recuerdo de su vida pasada”⁵⁸.

El poeta dibuja a la mujer con la cabellera flotando y esparcida por el viento, mostrando la imagen seductora que somete al amante; y al mismo tiempo, éste se ve enredado en el abismo de amor, y es hecho prisionero por el deseo en su propia inteioridad, sin poder encontrar la salida para liberarse. Petrarca, con tres sonetos consecutivos en su *Canzoniere*, refleja que los “nodi” [nudos] confeccionados de los cabellos femeninos atan el corazón al amante, tan firmes que nunca lo dejarán libre hasta la muerte:

et le chiome or avolte in perle e 'n gemme,
allora sciolte, et sovra òr terso bionde:

le quali ella spargea sí dolcemente,
et raccogliea con sí leggiadri modi,
che ripensando anchor trema la mente;

torsele il tempo poi in piú saldi nodi,
et strinse 'l cor d'un laccio sí possente,
che Morte sola fia ch'indi lo snodi.

(*Rima CXCVI*, vv. 7-14)

[y el cabello entre perlas y entre gemas, / entonces suelto y rubio más que el oro; / el cual tan dulce aquella lo esparcía / y recogía en modos tan graciosos / que tiembla el pensamiento al recordarlo; / el tiempo lo trenzó luego más fuerte, / y apretó al corazón con tan gran lazo / que sólo Muerte deshará su nudo.]

.....

né posso dal bel nodo omai dar crollo,
là 've sol perde, non pur l'ambra o l'auro:

dico le chiome bionde, e 'l crespo laccio,
che sí soavemente lega et stringe
l'alma, che d'umiltate e non d'altr'armo.

(*Rima CXCVII*, vv. 7-11)

⁵⁷ Cfr. Ami Ronnberg y Kathleen Martin, *op. cit.*, pp. 348 y 350.

⁵⁸ Federico Revilla, *op. cit.*, p. 112.

[y no puedo soltarme ya del nudo / que vence al sol, al ámbar y aún al oro; / hablo del rubio pelo y crespo lazo / que tan süave oprime y liga al alma / a la cual de humildad tan sólo armo.]

.....
 L'aura soave al sole spiega et vibra
 l'auro ch'Amor di sua man fila et tesse
 là da' belli occhi, et de le chiome stesse
 lega'l cor lasso, e i lievi spirti cribra.

Non ò medolla in osso, o sangue in fibra,
 ch'i' non senta tremar, pur ch'i' m'apresse
 dove è chi morte et vita in seme, spesse
 volte, in frale bilancia appende et libra,

vendendo ardere i lumi ond'io m'accendo,
 et folgorare i nodi ond'io son preso,
 or su l'omero dextro et or sul manco.

(*Rima CXCVIII*, vv. 1-11)

[La aura süave al sol despliega y vibra / el oro aquel que teje Amor encima / de los ojos, atando del cabello / al triste corazón que pierde fuerzas. / No tengo sangre en fibra, en hueso médula / que no sienta temblar, sólo acercarme / donde está quien la vida y muerte juntas / suspende y pesa en su balanza frágil, / viendo brillar la luz en que me incendio, / y fulgurar los nudos que me apresan / sobre el hombro derecho o el izquierdo.]

En la creación de Garcilaso, los nudos mortíferos se transforman en red pasional. Según se expone en la sexta *stanza* de la indicada canción extensa, el sentimiento del amante es tan furioso, como si se cubriera de la red hecha de los cabellos de la amada, los cuales no sólo involucran al raciocinio en la locura sensual, sino que lo sujetan al error deseoso:

De los cabellos de oro fue tejida
 la red que fabricó mi sentimiento,
 do mi razón revuelta y enredada,
 con gran vergüenza suya y corrimiento,
 sujeta al apetito y sometida,
 en público adulterio fue tomada,
 del cielo y de la tierra contemplada.
 Mas ya no es tiempo de mirar yo en esto,
 pues no tengo con qué considerallo;
 y en tal punto me hallo,
 que estoy sin armas en el campo puesto,
 y el paso ya cerrado y la hüida.

(*Canción IV*, vv. 101-112)

La red de amor es idéntica a la atadura de Vulcano, forjada por causa del erotismo venusiano y dedicada a avergonzar a los enamorados. Atendiendo a la declaración de Morros, en este fragmento de la *Canción IV*, Garcilaso aprovecha hábilmente el préstamo mítico para establecer un enlace vivo entre la atracción de los cabellos y la red; o sea, entre el sensualismo y el pudor⁵⁹. El cuento original era que el dios del fuego (Vulcano) se enteró del adulterio de su esposa (Venus) con el dios de la guerra (Marte), por lo tanto forjó redes y yugos mágicos, los sorprendió, enseñándolos en público para que el resto de los dioses humillaran su escándalo y contemplaran su fechoría (cfr. *infra*, Fig. 38). El relato de Ovidio es el más ilustrativo de este mito, y los versos que nos interesan son los siguientes:

... extemplo graciles ex aere catenas
retiaque et laqueos, quae lumina fallere possent,
elimat (non illud opus tenuissima uincant
stamina, non summo quae pendet aranea tigno),
utque leues tactus momentaque parua sequantur,
efficit et lecto circumdata collocat arte.
Vt uenere torum coniunx et adulter in unum,
arte uiri uinclisque noua ratione paratis
in mediis ambo deprensi amplexibus haerent.
Lemnius extemplo ualuas patefecit eburnas,
inmisitque deos: illi iacuere ligati
turpiter, atque aliquis de dis non tristibus optat
sic fieri turpis: superi risere, diuque
haec fuit in toto notissima fabula caelo.

(*Metamorfosis*, IV, vv. 176-189)⁶⁰

[en el acto elabora con la lima unas tenues cadenas, unas redes y unos lazos que puedan pasar inadvertidos a la mirada; no superarían aquella obra los más finos hilos, no la tela de araña que cuelga de la viga del techo; las dota además de la propiedad de ceder al más ligero contacto, al menor impulso, y las coloca bien sujetas y rodeando la cama. Cuando su esposa y el adúltero vinieron a reunirse en el lecho, aprisionados por obra de la pericia del marido y de aquella trampa preparada con una técnica nueva, quedan ambos inmovilizados en medio de sus abrazos. En el acto el Lemnio abrió de par en par las puertas de marfil e hizo entrar a los dioses; los adúlteros permanecieron tendidos y encadenados vergonzosamente; y hubo entre los dioses nada ceñudos quien deseó sufrir la misma vergüenza; se rieron los inmortales y por mucho tiempo fue esta historia la más comentada en el cielo entero.]

⁵⁹ Véase la nota textual de Bienvenido Morros, en Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁰ Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, tomo I, cit., pp. 129-130.



Fig. 38. Diego de Velázquez, *La fragua de Vulcano* (1630), óleo sobre lienzo, conservado actualmente en el Museo del Prado, Madrid⁶¹; presenta la escena de que Apolo, el primero que vio el escándalo de Venus y Marte, visitó la fragua para revelar el adulterio a Vulcano, quien estaba forjando su armadura y armas.

Según muestran los versos latinos, cierto es que la sensualidad trajo a los amantes una vergüenza, pero un dios que se presentaba como espectador del amor sensual opinó que “optat / sic fieri turpis” [deseó sufrir la misma vergüenza] (*Ibid.*, vv. 187-188). Garcilaso expresa la misma idea irracional en sus versos magistrales, donde por boca del amante poético, se deja ver los sentimientos paradójicos, que vacilan entre el amigo dolor y la perdida libertad:

¿Quién no se espantará de lo que digo?
 Qu'es cierto que he venido a tal extremo,
 que del grave dolor que huyo y temo
 me hallo algunas veces tan amigo,
 que en medio d'el, si vuelvo a ver la vida
 de libertad, la juzgo por perdida,
 y maldigo las horas y momentos
 gastadas mal en libres pensamientos.

(*Canción IV*, vv. 113-120)

⁶¹ Fuente de la imagen: <http://www.spanisharts.com/history/barroco/imagenes/velazquez/vulcano.html> (“Velázquez, Vulcano”, *Artes español*) [fecha de consulta: 09/03/2013].

Para el amante, si la cabellera de la mujer constituye el cepo aflictivo de amor, los bellos ojos consisten en la fuente primigenia de la fascinación letal. Atendiendo al código de la cortesía, la visión es el sentido principal de percibir el amor; sin ella, el amante pierde la facultad y cualidad propia para amar⁶². Además, en un estudio acerca de la lírica cestellana, el medievalista francés Le Gentil dilucida claramente que “Depuis les troubadours, les yeux et le coeur sont [...] les complices d’Amour” [Después de los trovadores, los ojos y el corazón son {...} los cómplices de Amor]⁶³. Por lo demás, los neoplatónicos creen que, aparte del oído, los ojos son el sentido fidedigno del cuerpo humano, que percibe fielmente la hermosura emanada de los objetos exteriores; y asimismo, son como la ventana o espejo del alma, que refleja lo que se siente en la interioridad. Por intercambios visuales, el amante recibe los bellos rayos que transmite el amor, mientras que éste incita al amante deseoso a la búsqueda del mismo. Así que la visión de la señora es normalmente descrita como llamas o rayos, inflamando las pasiones en el pecho del amante, tal como se refleja en la cuarta *stanza* de la misma canción de Garcilaso:

Los ojos, cuya lumbre bien pudiera
tornar clara la noche tenebrosa
y escurecer el sol a mediodía,
me convirtieron en otra cosa,
en volviéndose a mí la vez primera
con la calor del rayo que salía
de su vista, qu'en mí se difundía;
y de mis ojos la abundante vena
de lágrimas, al sol que me inflamaba,
no menos ayudaba
a hacer mi natura en todo ajena
de lo que era primero. Corromperse
sentí el sosiego y libertad pasada,
y el mal de que muriendo esté engendrarse,
y en tierra sus raíces ahondarse,
tanto cuanto su cima levantada
sobre cualquier altura hace verse ...

(*Ibid.*, vv. 61-77)

⁶² Véanse los preceptos que Capellanus enuncia en los capítulos I y V de su renombrado manual del amor cortés, en Andrés el Capellán, *op. cit.*, pp. 53-57; 66-68.

⁶³ Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, vol. I, Rennes, Philon, 1949, p. 171. La traducción es mía.

Los bellos ojos brillan como la luz en la noche cerrada, que dispersa el terror de la oscuridad, y al mismo tiempo, sus rayos son fulgurantes, hasta anublar los del sol a mediodía. En cuanto la claridad atrae la visión contemplativa al amante, el calor le penetra por la ventana óptica, difundiéndose en lo profundo de su alma. De ahí que se pierda la vida tranquila, y nazca el mal de la sensualidad.

Al equiparar los ojos con la luz nocturna, nos evoca el mito del desafortunado amor entre Hero y Leandro: el joven de Abidos estaba enamorado de la sacerdotisa de Afrodita, Hero, que vivía en una torre en Sestos, en el extremo del Helesponto; cada noche, guiado por la lámpara encendida por la amada en lo alto de la torre, el amante cruzaba el estrecho a nado para estar a su lado. Desgraciadamente, en una noche tormentosa, las olas asaltaron al valiente amante, y el viento furioso apagó la luz de la amada, por lo que el amante se perdió y falleció ahogado en alta mar (cfr. *infra*, Fig. 39). Desde el punto de vista metafórico, los bellos ojos son equivalentes a la lámpara mítica, que orienta al pretendiente en la noche oscura, fomentándole moverse adelante hasta encontrar el amor en el otro lado del mar. Garcilaso en un soneto reinterpreta la triste leyenda:

Pasando el mar Leandro el animoso,
en amoroso fuego todo ardiendo,
esforzó el viento, y fuése embraveciendo
el agua con un ímpetu furioso.

Vencido del trabajo presuroso,
contrastar a las ondas no pudiendo,
y más del bien que allí perdía muriendo
que de su propia vida congojoso,

como pudo, 'sforzó su voz cansada
y a las ondas habló d'esta manera,
mas nunca fue su voz dellas oída:

«Ondas, pues no se escusa que yo muera,
dejadme allá llegar, y a la tornada
vuestro furor esecutá en mi vida».

(*Soneto XXIX*, vv. 1-14)

Se refleja la correspondencia entre el deseo apasionado en el interior del amante y la luz amorosa, que es emitida tanto por el fuego ardoroso del cuarto de la señora,

como por los ojos atractivos de la misma. No importa cuán peligroso y duro sea el camino; el amante, incitado por el amor, aventura su vida para realizar “el trabajo presuroso” y “contrastar a las ondas” (*Ibid.*, vv. 5-6), con el fin de poseer el amor.



Fig. 39. Nicolas Régnier, *Hero and Leander* (1625), óleo sobre lienzo, conservado actualmente en la National Gallery of Victoria, Melbourne (Australia)⁶⁴. El pintor flamenco de la época barroca expresa vistosamente la lamentación de Hero por la muerte amorosa de Leandro, cuyo cuerpo se ve soslayado en la costa del mar.

Por lo demás, A. J. Cruz destaca la descripción del poeta sobre el movimiento ondulante del mar y la imagen del combatir las olas al nadar por parte del sensual amante, y mientras tanto cita cuatro versos homólogos de Boscán como referencia al lenguaje poético y la tonalidad de determinación que Garcilaso debe de reflejar en su elaboración del mito: “Yo romperé las ondas de Neptuno, / y mi proa porné contra los vientos ...”; “No temeré los montes de las aguas, / ni el bramido del mar embravecido ...” (Libro III, CXXXI. *Leandro*, vv. 880-881; 889-890)⁶⁵. La autora

⁶⁴ Fuente de la imagen: <http://www.cgfaonlineartmuseum.com/r/p-regnier2.htm> (“Nicolas Regnier: Hero and Leander”, CGFA) [fecha de consulta: 10/03/2013].

⁶⁵ Véase el análisis de Anne J. Cruz, en “La mitología como retórica poética: El mito implícito como metáfora en Garcilaso”, *Romanic Review*, 77: 4 (November 1986), pp. 411-414. Y con respecto a los versos del poeta barcelonés, cito de Juan Boscán, *obra completa*, cit., p. 270.

propone la coincidencia entre los *Sonetos XXIX* y *IV* de Garcilaso, y hace la conjetura de que el segundo es, de hecho, la pieza hermana y suplementaria del primero. La razón consiste en que el *Soneto IV* presenta implícitamente, y aún más afectivamente, los hechos y sentimientos del loco amante, tal como sucede a Leandro:

Un rato se levanta mi esperanza,
mas, cansada d'haberse levantado,
torna a caer, que deja, a mal mi grado,
libre el lugar a la desconfianza.

¿Quién sufrirá tan áspera mudanza
del bien al mal? ¡Oh corazón cansado,
esfuerza en la miseria de tu estado,
que tras fortuna suele haber bonanza!

Yo mesmo emprenderé a fuerza de brazos
romper un monte que otro no rompiera,
de mil inconvenientes muy espeso;

muerte, prisión no pueden, ni embarazos,
quitarme de ir a veros como quiera,
desnudo 'spirtu o hombre en carne y hueso.

(*Soneto IV*, vv. 1-14)

Aparte de reflejarse en la escena nocturna, los rayos y llamas del amor suelen compararse con el resplendor y el calor del sol. Se trata de una convención poética que sigue el simbolismo de Petrarca, quien no sólo describe a Laura, el amor, como la encarnación exclusiva del “vivo sole” [sol vivo] (*Rima XC*, v. 12), sino que califica sus ojos también “più chiari che 'l sole” [más claros que el sol] (*Rima CCCLII*, v. 2). En la obra de Garcilaso, un ejemplo parecido se halla en la canción extensa, según acabamos de mencionar: “los ojos cuya lumbre bien pudiera / [...] escurecer el sol a mediodía” (*Canción IV*, vv. 61-63). Además, se presenta en la creación pastoril de tono épico-lírico, donde se describe la apariencia de la esposa de don Fernando de Alba; cuando éste regresó del campo de batalla a casa, la vio que “de lágrimas preñados, relumbraban / los ojos que sobaban al sol claro” (*Égloga II*, vv. 1718-1719). Evidentemente, en la medida del cultivo reiterado de los escritores finimedioevales y renacentistas, tal imagen-matriz petrarquesca ya se convierte en cliché; es decir, que se trata de una expresión impersonal.

¿Se siente Garcilaso satisfecho con el formalismo poético? Claro que no. Por el contrario, busca el código simbólico en la sabiduría antigua. Se vale de la anécdota del vuelo que Ícaro emprendió al sol, para substituir el simple y arquetípico elogio que el amante suele mostrar hacia los ojos fascinadores de la señora. Antes de dedicarnos al análisis del arte poético, conviene que nos detengamos en ver cómo era el cuento legendario: Dédalo, padre de Ícaro, fue el ingenioso arquitecto que había diseñado el laberinto para el Minotauro, en Creta. Por causa política, ofendió al rey Minos, y fue recluido, junto con Ícaro, en el laberinto, que había sido planteado tan perfecto que ni siquiera el creador genial podía encontrar la salida sin ayuda. Para liberarse del encierro, Dédalo fabricó dos pares de alas, y antes de usarlas advirtió a Ícaro que mantuviera una altura media sobre el mar porque, si volara demasiado alto, el sol derretiría la cera que pegaba las alas a su espalda, y éstas se estropearían. Sin embargo, como el imprudente *puer* probó por primera vez el maravilloso poder de volar, se puso exultante y olvidó las angustiosas amonestaciones de su padre, el *senex*. Mientras estaba subiendo más y más alto, las alas empezaron a despegarse. Al final, resultó ser una tragedia irremediable: Ícaro cayó bruscamente del cielo, y fue tragado por las aguas del mar (cfr. *infra*, Fig. 40). El poeta toledano, al tomar en préstamo la escena más impactante del mito, se transforma en el amante heliófilo, Ícaro, quien, seducido por el sol y acicateado por su propio deseo, se conduce hacia el objeto amado para ver su perfil verdadero:

Si para refrenar este deseo
loco, imposible, vano, temeroso,
y guarecer de un mal tan peligroso,
que es darme a entender yo lo que no creo,
no me aprovecha verme cual me veo,
o muy aventurado o muy medroso,
en tanta confusión que nunca oso
fiar el mal de mí que lo poseo,
¿qué me ha de aprovechar ver la pintura
d'aquel que con las alas derretidas,
cayendo, fama y nombre al mar ha dado ...

(*Soneto XII*, vv. 1-11)



Fig. 40. Jacob Peter Gowy, *La caída de Ícaro* (1636-1637), óleo sobre lienzo, conservado actualmente en el Museo del Prado, Madrid⁶⁶; presenta de modo dramático el vuelo fracasado del joven. En realidad, fue una obra basada en el esbozo de óleo sobre madera, que lleva el mismo título, realizado por el maestro del propio pintor, Pedro Pablo Rubens.

A través de las imágenes del sol y la cera, A. J. Cruz conecta este soneto con el XVIII, e indica que el segundo no es sólo la expresión implícita y suplementaria del primero, tal como el *Soneto IV* funciona con respecto al XXIX, según hemos dicho (*supra*, pp. 403-404), sino que más bien confluye la fábula de Ícaro con el modelo arquetípico de Petrarca, que siempre muestra los ojos de la hermosa señora como fuego exclusivo que enardece al amante⁶⁷. He aquí los versos de Garcilaso:

⁶⁶ Fuente de la imagen: <http://aquileana.wordpress.com/2007/08/05/icaro/> ("Ícaro", *La Audacia de Aquiles*) [fecha de consulta: 10/03/2013].

⁶⁷ Cfr. Anne J. Cruz, "La mitología...", cit., pp. 406-407.

Si a vuestra voluntad yo soy de cera
y por sol tengo solo vuestra vista,
la cual a quien no inflama o no conquista
con su mirar es de sentido fuera,

¿de dó viene una cosa que, si fuera,
menos veces de mí probada y vista,
según parece que a razón resista,
a mi sentido mismo no creyera?

Y es que yo soy de lejos inflamado
de vuestra ardiente vista y encendido
tanto, que en vida me sostengo apenas;

mas si de cerca soy acometido
de vuestros ojos, luego siento helado
cuajárseme la sangre por las venas.

(*Soneto XVIII*, vv. 1-14)

La pieza comienza con la dualidad gráfica: el amante es la cera; la mirada femenina, el sol. La expresión metafórica confiere al poema un tono alusivo al mito de Ícaro, y al mismo tiempo, establece una relación de causa-efecto entre el amante y el ser amado: el primero es atraído involuntariamente por el segundo, por lo cual siente que su alma acabará por consumirse a causa del deseo amoroso. Además, el poeta adopta la expresión ambigua del estado “de sentido fuera” (*Ibid.*, v. 4) para destacar lo poderoso del mirar de la dama; quiere decir que la fuerza de la vista amorosa es tan grande, que sólo se escapa del amor quien es insensato o insensible⁶⁸. Por una parte, califica más seductores y nocivos los ojos; y por otra, vincula estrechamente el contexto poético a la tensión mitológica. Por medio de intelecto ingenioso, Ícaro se escapó del laberinto; al mismo tiempo, debido al deseo sensorial, se dejó atraer por la belleza del sol, y sin pensar en el defecto inmanente de las alas (la disolución de la cera por el calor), se aproxima cada vez más al objeto del que está enamorado. Entiéndase por ello que el amante, poseído al mismo tiempo de la cordura mental y la locura apasionada, aunque se aleja del encierro de laberinto, se mete inmediatamente en otro enredo de amor.

Si el vuelo-elevación simboliza la espiritualización de las sustancias terrenas, la caída habría de referirse a la frustración en la realidad. Ícaro procura llegar a lo

⁶⁸ Idea citada por Anne J. Cruz, en *Ibid.*, p. 407.

alto del mundo ideal, donde se sitúa el sol, por medio de las alas artificiales, éstas que consisten en “la imaginación perversa, el vuelo a ras de la tierra, la seducción diabólica de los deseos exaltados que se transforma en ensueño”⁶⁹. Nuestro poeta refleja la incompatibilidad paradójica entre el idealismo y la realidad en su obra de amor: mientras que el amor ideal enciende el deseo del amante, el alma de éste se ve en el plano corpóreo. De forma que, cuando trata de acercarse al amor, percibe una congelación en su fuero interno: “siento helado / cuajárseme la sangre por las venas” (*Ibid.*, vv. 13-14). En el final de la creación alusiva al mito de Ícaro, Garcilaso capta de modo magistral la imagen impresionante de la desilusión sentimental del amante; o dicho en palabras de A. J. Cruz, “recrea el momento en que el amante se da cuenta del atrevimiento de su deseo. En el momento en que siente congelársele la sangre en las venas, queda detenido en su *stasis*, entre su atracción por la dama y el repudio de ésta; en el momento, en fin, en que el amante, como Ícaro, queda suspendido ante la terrible comprensión de su caída”⁷⁰.

La aventura del amante ambicioso es parecida a la trayectoria elevación-caída de Ícaro, quien, con las alas irreales, se lanza a la búsqueda de unirse con el sol. El alma parte de la exaltación de los deseos corpóreos, trata de anhelar las alabanzas hacia lo espiritual, y al final resulta ser la enfermedad interna⁷¹. Por consiguiente, en la poesía tradicional, la belleza deleitoso-sensorial es descrita como un gozo que vacila entre lo dulce y lo amargo, pero siempre consiste en fruto mortífero, según se refleja sucintamente en la canción de Garcilaso:

el fruto que d'aquí suele cogerse
mil es amargo, alguna vez sabroso,
mas mortífero siempre y ponzoñoso.

(*Canción IV*, vv. 78-80)

⁶⁹ En cuanto al lenguaje psicológico-alusivo en el mito de Ícaro, véase la declaración de “El combate contra la exaltación”, elaborada por el erudito francés Paul Diel, en *op. cit.*, p. 46.

⁷⁰ Anne J. Cruz, “La mitología...”, *cit.*, p. 409.

⁷¹ Cfr. Paul Diel, *op. cit.*, p. 49.

2) Supeditación del raciocinio al deseo sensual

La mentalidad medieval está influida por la doctrina cristiana, y suele insistir en que la razón conduce al hombre hacia el amor sagrado; en cambio, el amor profano es la secuela del deseo. Así, en el ritual religioso se divide el cuerpo humano en dos partes poseídas por fuerzas distintas. En creaciones artísticas, la parte superior es representada por Cuaresma, portavoz de contención, austeridad e inteligencia; y la inferior por Carnaval, que se refiere a cuatro características festivas: comidas (carne y alcohol, especialmente), sexo, juegos y violencia⁷². Brueghel nos ofrece un buen ejemplo plástico (cfr. *infra*, Fig. 41). En las letras hispanas, la expresión más conocida es reflejada por Hita, quien a través de la guerra entre doña Cuaresma y don Carnal, alegoriza el antagonismo entre razón y deseo⁷³. Si el hombre se inclina a la primera, su alma se hace sublime; al contrario, se ve degradada.



Fig. 41. *Pietre Brueghel el Viejo*, *Het Gevecht tussen Carnival en Vasten* [El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma] (detalle, 1559), óleo sobre tabla, conservado actualmente en el *Kunsthistorisches Museum*, Viena. La pintura está compuesta por dos partes fundamentales: el cortejo de doña Cuaresma predomina a la derecha, en contraposición a la izquierda, poseída por los partidarios de don Carnaval⁷⁴.

⁷² Véanse los estudios sobre los “Rituals in the body”, realizados por Edward Muir, en su monografía del *Ritual in Early Modern Europe*, 2ª reimpresión, Cambridge, University Press, 2000, pp. 81-84.

⁷³ Cfr. Juan Ruiz (Arcipreste de Hita), *Libro del Arcipreste* (*Libro de buen amor*), edición crítica de Anthony N. Zahareas y Óscar Pereira Zazo, Madrid, Akal, 2009, pp. 445-500, estrofas 1067-1314.

⁷⁴ Fuente de la imagen: <http://www.friendsofart.net/en/art/pieter-bruegel-the-younger/battle-of-carnival-and-lent> (“Battle of Carnival and Lent”, *Friends of Art*) [fecha de consulta: 14/02/2013].

El amor cortesano estriba en un paradigma paradójico: por un lado, destaca la razón; por otro, propone el amor apasionado. Según estipula Capellanus: “Probitas sola quemque dignum facit amore” [Sólo la integridad moral hace a alguien digno del amor] (Regla XVIII); “Non solet amare quem nimia voluptatis abundantia vexat” [No suele amar el que sufre una pasión sucesiva] (Regla XXIX). Al mismo tiempo, opina que “Causa coniugii ab amore non est excusatio recta” [El matrimonio no es excusa válida para no amar] (Regla I); “Nemo sine rationis excessu suo debet amore privari” [Nadie debe verse privado del amor sin una razón válida] (Regla VIII); aún “Amare nemo potest, nisi qui amoris suasionem compellitur” [Nadie puede amar si no es incitado por el amor] (Regla IX); y “Amor nil posset amoris denegare” [El amor no puede negar nada al amor] (Regla XXVI)⁷⁵. Además, en su capítulo V del Libro I, donde se califica el amante apto e ideal para amar, el propio autor dice al galán: “Et scire debes quod ominis compos mentis qui aptus est ad Veneris opera peragenda, potest amoris pertingi aculeis, nisi aetas impediatur vel caecitas vel nimia voluptatis abundantia” [Debes saber que toda persona dueña de sí misma, que sea apta para realizar los trabajos de Venus, puede ser alcanzada por sus flechas, a menos que se lo impidan la edad, la ceguera o la obsesión por el placer]⁷⁶. Sin embargo, cuando trata de definir el amor en el capítulo inicial de todo el tratado, declara que “Amor est passio quaedam innata [...]. Est igitur illa passio innata ex visione et cogitatione. Non quaelibet cogitatio sufficit ad amoris originem, sed immoderata exigitur; nam cogitatio moderata non solet ad mentem redire, et ideo ex ea non potest amor oriri” [El amor es una pasión innata [...]. Esta pasión innata procede pues de la visión y de la reflexión. Una reflexión cualquiera no basta para originar el amor, sino que es necesario que sea obsesiva, pues una reflexión moderada no puede volver a la mente, y, por lo tanto, de ella no puede nacer el amor]⁷⁷. En pocas palabras, es un modelo de

⁷⁵ Los textos son citados del Libro II, capítulo VIII “De regulis amoris” [Sobre las reglas del amor], de Andrés el Capellán, en *op. cit.*, pp. 362-365.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 66-67.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 54-57.

conducta comprometido con la emoción íntima y apasionada. Aunque se dispone la intervención del raciocinio a fin de depurar el conjunto del desarrollo amoroso, su función no suele ser positiva ni dinámica para enfrentarse con la invasión opresiva del amor.

Desde el comienzo del desarrollo, el tema cortés se opone al dogma eclesiástico, donde atendiendo a los divinos preceptos, el amor profano no es legítimo, a no ser que se posea por medio de la unión nupcial. Además, este modelo favorable al amor apasionado es contrario a la mentalidad medieval sobre la razón, ya que ésta “sólo reconoce, y aun de mala gana, la licitud de los placeres sensuales dentro de los lazos sagrados del matrimonio”⁷⁸. De tal situación, nacen dos posibilidades de desarrollo. Por una parte, se atribuye el amor profano al contorno sensual, loco y pecador, en contraposición al amor divino de la suprema Belleza-bondad. El mejor ejemplo se refleja en la *Celestina*, donde el modelo de comportamientos es reconocido por “la *reprobatio amoris*, la condenación de los excesos del amor cortés”⁷⁹. Por otra, con las restricciones de la razón, el amante sufre tanto como los ascetas mortificadores: “Si a la sensualidad se le quita su realización se convierte en martirio; sin embargo, el sufrimiento del martirio es señal del más generoso amor”⁸⁰. Así que se engendra dos fuerzas nada proporcionales en el fuero interno del amante; de ahí, la pérdida del equilibrio del alma y la supeditación del raciocinio al deseo sensual.

En la *Canción IV* de Garcilaso, vemos que en cuanto el amante tiene contacto visual con la bella señora, pierde la tranquilidad en su interior; y al mismo tiempo, frente a los furiosos asaltos del deseo, la endeble razón no goza de ninguna táctica para defenderse, sino que se destierra del contorno anímico del amante. Garcilaso, hábil en visualizar el sentimiento, describe el apuro del amante como el prisionero con grilletes, que yerra por el sendero duro y escarpado, mientras está cantando en consonancia con el hierro que le ata los pies:

⁷⁸ Véase el estudio acerca de “La monopolización religiosa de la razón”, de Antony van Beysterveldt, en *op. cit.*, pp. 140-141.

⁷⁹ Otis H. Green, *op. cit.*, p. 140.

⁸⁰ Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 65.

De mí agora huyendo, voy buscando
a quien huye de mí como enemiga,
que al un error añadido el otro yerro,
y en medio del trabajo y la fatiga
estoy cantando yo, y está sonando
de mis atados pies el grave hierro.

(*Canción IV*, vv. 81-86)

El amante sabe que el amor sensual está “lleno de desconfianza” (*Ibid.*, v. 89), pero por causa de su debilidad en la voluntad, la esperanza que le provee la razón es tan efímera como espectro inalcanzable (cfr. *Ibid.*, vv. 90-92). El poeta equipara tales tormentos del amante con el castigo del personaje mítico Tántalo, quien por haber cometido el crimen imperdonable de sacrilegio, fue metido en una profunda charca infernal, cuya agua llega al cuello del culpable. Al tiempo que se agachaba con ansia ardorosa a beber, el agua desaparecía y se drenaba hacia lo profundo del contorno tenebroso. En cuanto se levantaba, el agua volvía a su sitio original. Así, Tántalo se afligía dura y constantemente por la sed, y nunca llegó a la cosa deseosa que parecía situada a su alcance⁸¹. Así, los versos de Garcilaso:

Torno a llorar mis daños, porque entiendo
que es un crudo linaje de tormento,
para matar aquel que está sediento,
mostralle el agua por que está muriendo,
de la cual el cuitado juntamente
la claridad contempla, el ruido siente,
mas cuando llega ya para bebellá,
gran espacio se halla lejos della.

(*Ibid.*, vv. 93-100)

La fuga del raciocinio no sólo hace prisionera al alma, sino que acarrea también el trastorno de los sentidos, hasta convertir al amante en enfermo, poseído completamente por su propio deseo:

⁸¹ El mito es original de Homero, en *Odisea*, canto XI, vv. 582-592. Véanse la edición traducida por J. M. Pabón, con el índice onomástico de Ó. Martínez y la introducción y revisión de C. García Gual, Barcelona, RBA Coleccionables, 2006 (según la edición de Madrid, Gredos, 1982), p. 188; y también, las narración e interpretación sucintas de Edith Hamilton, con respecto al desarrollo genealógico de los Atridas, en *op. cit.*, pp. 303-304.

el ancho campo me parece estrecho,
la noche clara para mí es oscura,
la dulce compañía amarga y dura,
y duro campo de batalla el lecho.

Del sueño, si hay alguno, aquella parte
sola qu'es imagen de la muerte
se aviene con el alma fatigada.

(*Soneto XVII*, vv. 5-11)

.....
viene con un rigor tan intratable
a tiempos el dolor, que al alma mía
desampara, huyendo, el sufrimiento.
Lo que dura la furia del tormento,
no hay parte en mí que no se me trastorne
y que en torno de mí no esté llorando,
de nuevo protestando
que de la vía espantosa atrás me torne.
Esto ya por razón no va fundado,
ni le dan parte dello a mi juicio,
que este discurso todo es ya perdido,
mas es en tanto daño del sentido
este dolor, y en tanto perjuicio,
que todo lo sensible atormentado,
del bien, si alguno tuvo, ya olvidado
está de todo punto, y sólo siente
la furia y el rigor del mal presente.

(*Canción IV*, vv. 127-140)

Según reflejan los seis últimos versos, los dolores de amor perjudican tanto al alma intelectual como a la sensitiva. Es obvio que los sufrimientos causados por la fuga de la razón son similares a los provocados por la pérdida de amor, así como por el amor no correspondido: la enfermedad se agrava en el amante; desde anegarse en llanto y cometer desvaríos, hasta volverse histérico y obsesionarse con el suicidio. Aquí unos ejemplos del poeta:

Estoy contino en lágrimas bañado,
rompiendo siempre el ayre con sospiros,
y más me duele el no osar deciros
que he llegado por vos a tal estado.

(*Soneto XXXVIII*, vv. 1-4)

.....
Mi lengua va por do el dolor la guía;
ya yo con mi dolor sin guía camino;

entrambos hemos de ir con puro tino;
cada uno va a parar do no quería.

(*Soneto XXXII*, vv. 1-4)

.....

Todo me empece: el seso y la locura:
prívame éste de sí por ser tan mío;
mátame estotra por ser yo tan suyo.

Parecerá a la gente desvarío
preciarme deste mal do me destruyo:
yo lo tengo por única ventura.

(*Soneto XXXVI*, vv. 9-14)

.....

Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme
si quisiere, y aún sabrá querello;

que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hazello?

(*Soneto I*, vv. 9-14)

Además, los sufrimientos hacen que el amante deje de atender a las posibilidades intelectuales y los deberes cívicos, los cuales, a juzgar por el Arcipreste de Talavera, constituyen la base de las virtudes del amante⁸²; asimismo, según pone de relieve Castiglione, consisten en las artes que los cortesanos de la época deben saber, con el fin de convertirse en perfectos amantes⁸³. En la sola oda castellana, Garcilaso se hace portavoz de Mario Galeota, el amigo enamorado de la bella y honesta dama, Violante Sanseverino, quien le rechaza cruelmente; mostrando el trastorno de sus quehaceres cortesanos, tales como el manejo del caballo, el uso y el ejercicio de las armas, la destreza en la poesía y la música y el cultivo de la amistad. Según refleja el síndrome de la enfermedad amorosa:

Hablo d'aquel cativo,
de quien tener se debe más cuidado,
que 'stá muriendo vivo,
al remo condenado,
en la concha de Venus amarrado.

⁸² Véase el tratado en cuanto a “Cómo el que ama pierde todas las virtudes”, en Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, edición, introducción y notas de Joaquín González Muela, Madrid, Castalia, 1970, pp. 110-119 (capítulo XXXVII).

⁸³ Véanse los capítulos IV-XI del Libro I, en Baltasar de Castiglione, *op. cit.*, pp. 115-169.

Por ti, como solía,
del áspero caballo no corrige
la furia y gallardía,
ni con freno la rige,
ni con vivas espuelas ya l'aflige.

Por ti con diestra mano
no revuelve la espada presurosa,
y en el dudoso llano
huye la polvorosa
palestra como sierpe ponzoñosa.

Por ti su blanda musa,
en lugar de la cíthera sonante,
tristes querellas usa,
que con llanto abundante
hacen bañar el rostro del amante.

Por ti el mayor amigo
l'es importuno, grave y enojoso:
yo puedo ser testigo,
que ya del peligroso
nafragio fui su puerto y su reposo;

y agora en tal manera
vence el dolor a la razón perdida,
que ponzoñosa fiera
nunca fue aborrecida
tanto como yo dél, ni tan temida.

(*Ode ad florem Gnidi*, vv. 31-60)

Los sufrimientos del amante se transmiten desde la esperanza inalcanzable del raciocinio hasta al amor no correspondido. Durante el trayecto de la transición, la razón, que desempeñaba el papel enemigo del amor, pasa a ser su cómplice, hasta degradarse en su servidora cautiva. Según dice Parker, tales sentimientos, difíciles para entenderse literalmente, se tratan de “una forma convencional de expresar la satisfacción que se siente en el servicio voluntario del Amor, una satisfacción que se deriva, básicamente, de una concepción religiosa del valor del sufrimiento por Dios”⁸⁴. O dicho de modo más preciso, la razón se halla satisfecha en el amor, y se siente dolorosa en la cordura. Por consiguiente, Garcilaso opina en el desenlace de la *Canción IV* que, de recuperarse absolutamente de los dolores, tendrá miedo de olvidar la señora de la que se enamora, y al mismo tiempo concebirá más terror en la interioridad. Así que saca la conclusión de que la posesión temporal del bien (la

⁸⁴ Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 67.

razón) acarrea la desgracia del tormento permanente al alma. Sabido es que desde la perspectiva del amante, más vale morirse amorosamente con la razón sojuzgada y atenazada por el deseo, que vivir con el miedo de la ausencia del amor:

Es tan incomportable la fatiga,
que, si con algo yo no me engañase
para poder llevalla, moriría,
y así me acabaría,
sin que de mí en el mundo se hablase;
así que del estado más perdido
saco algún bien; mas luego en mí la suerte
trueca y rebuelve el orden, que, algún hora
si el mal acaso un poco en mí mejora,
aquel descanso luego se convierte
en un temor que m'ha puesto en olvido
aquella por quien sola me he perdido.
Y así, del bien que un rato satisface,
nace el dolor que el alma me deshace.

(*Canción IV*, vv. 147-160)

Se corresponde con el sentimiento paradójico que Garcilaso refleja en otro poema. Al amante le parece perder la vida cuando está ausente del amor, ya que tal hecho es contradictorio al principio del amor, que consiste en el goce del presente. Pero, una vez muerto, pierde la única esperanza de volver a encontrar el amor:

Yo habia jurado nunca más meterme,
a poder mio y a mi consentimiento,
en otro tal peligro como vano;
mas del que vine no podré valerme,
y en esto o voy contra el juramento,
que ni es como los otros ni en mi mano.

(*Soneto VII*, vv. 9-14)

En el entramado de la trayectoria amorosa, se tiene en cuenta un ciclo vicioso del tema cortesano: el amante concibe el amor como origen de sus males, lo sigue de manera fatal, luego sufre doloroso en un ámbito cerrado de sí mismo, y al final se vuelve cada vez más perturbado y furioso. A juzgar por la declaración de Duby, los artificios de amor son una idealización del deseo apasionado, y en lugar de ser platónico como muchos suponen, el tema cortés es sólo un juego de caza, con sus

jugadores (los pretendientes) animados por la esperanza de ganar, poseer y cobrar la presa (el amor de la noble señora). Por consiguiente, no es amor auténtico, sino una búsqueda física y pasional del placer que conduce al amante al desorden; o en palabras del medievalista: “idealizar su deseo, llevarlo, al fin y al cabo, a gozar de sí mismo, a sublimarlo en este placer indecible, el *joy* [juego], al que los poemas de los trovadores se empeñan en aproximarse, era un medio más sutil, más «refinado», de superar el malestar provocado por el descubrimiento del «punto muerto de la sexualidad» y enfrentar el «insondable misterio del goce femenino»⁸⁵. En un poema en latín, Garcilaso trata de configurar el carácter particular del amor, aunque puede ser una mera emulación de los poetas clásicos, tal y como Virgilio hizo en las *Geórgicas* y la *Eneida*, así como Ovidio en las *Metamorfosis* y Horacio en las *Odas*⁸⁶. A través del diálogo entre *puer* (Cupido) y *senex* (Venus), que consiste en la tópica oposición entre el joven-inexperiencia-amor físico y el mayor-experiencia-amor espiritual⁸⁷, el poeta refleja sus desengaños del amor convencional: la pasión, el ciego furor, la fiera locura, la astucia, la perversidad y, en especial, la inestabilidad (cfr. *Garcilassi Hispani* [*Ode III*], vv. 14- 61). Según dice la diosa:

«Nulla ut non superans, puer,
in re es, quin celeri bile etiam tumes,
nostro haud subtrahe te, puer,
amplexu; peto nil praeter id amplius.»

(*Ibid.*, vv. 81-84)

[«Pues no hay ninguna coas en la que no venzas, niño, y rápidamente también se te enciende la bilis, no te apartes, niño, de nuestro abrazo; no pido nada más fuera de esto.»]⁸⁸

Igual preocupación por la inseguridad poética se presenta en la *Canción IV*, donde el poeta se sirve de la estrofa final para dirigir un monólogo a su criatura:

⁸⁵ Georges Duby, *op. cit.*, pp. 328. Véanse también sus explicaciones en *Ibid.*, pp. 319-339.

⁸⁶ Véanse las notas elaboradas por Bienvenido Morros, en Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, pp. 262-267.

⁸⁷ Véanse la explicación del profesor José-María Reyes Cano, en su nota textual a Pietro Bembo, *op. cit.*, p. 57.

⁸⁸ Texto traducido por Bienvenido Morros, en su edición de Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 268.

Canción, si quien te viere se espantare
de la inestabilidad y ligereza
y revuelta del vago pensamiento,
estable, grave y firme es el tormento,
le di qu'es causa cuya fortaleza
es tal, que cualquier parte en que tocara
la hará revolver hasta que pare
en aquel fin de lo terrible y fuerte
que todo el mundo afirma que es la muerte.

(*Canción IV*, vv. 161-169)

Garcilaso siempre muestra gran predilección por el cultivo del tema de amor, pero es autor que se compromete aún más con su propio desarrollo poético. Como observa Lapesa en torno a la susodicha canción extensa, el creador intenta reflejar no meramente el conflicto psicológico, sino también la vacilación entre dos artes⁸⁹. Ante la degeneración del modelo cortesano, lo que puede hacer para conservar su arte constantemente en este mundo sería desprenderse del ámbito, donde él mismo se identifica con el amante sensual. Efectivamente, Garcilaso anhela el ascenso de sus creaciones, tal y como Petrarca desarrolló en sus *Rerum vulgarium fragmenta* y *Triumpho*. En un soneto, al emplear unas referencias metafóricas, nuestro poeta establece la relación paralela entre hijo-madre e idea-poeta, y realiza la autocrítica de su propia poesía, deseando prescindir de las partes que caracterizan la locura y el sensualismo del amor convencional:

Como la tierna madre que'l doliente
hijo con lágrimas le está pidiendo
alguna cosa de la cual comiendo
sabe que ha de doblarse el mal que siente,
y aquel piadoso amor no le consiente
que considere el daño que haciendo
lo que le pide hace, va corriendo
y aplaca el llanto y dobla el accidente,
así a mi enfermo y loco pensamiento,
que en su daño os me pide, yo querría
quitalle este mortal mantenimiento ...

(*Soneto XIV*, vv. 1-11)

⁸⁹ Cfr. Rafael Lapesa, *La trayectoria...*, cit., p. 81.

Además, en la *Canción III*, cuyo motivo central es el “*a-islamamiento* voluntario” del poeta⁹⁰, se ve la dualidad contrastada de imágenes simbólicas multívocas: mientras que la isla se refiere a la prisión material y el encantamiento de las razones cautivas, el río alude a la salida espiritual y el discurrir de los versos. Al invocar al Danubio, río personificado y sacralizado, Garcilaso espera que las claras y discursivas ondas del río pudiesen llevarle, junto con sus turbadas razones y melancólicos cantares, fuera del encierro actual. O dicho en palabras de Arce de Vázquez: “razón frente a pasión, armonía natural frente a desorden de las pasiones, los versos de la canción [...] corren arrastrados por las aguas y su error y oscuridad lo destinan a morir en las riberas. [...] Dentro del pequeño mundo de la canción se atribuye a la corriente del Danubio una jerarquía estética superior a la de los versos del poeta; aquella continuará siempre su luminoso y divino fluir; éstos son condenados a borrarse en el silencio”⁹¹. He aquí la expresión lírica de Garcilaso:

Danubio, río divino,
que por fieras naciones
vas con tus claras ondas discurriendo,
pues no hay otro camino
por donde mis razones
vayan fuera d’aquí, sino corriendo
por tus aguas y siendo
en ellas anegadas
si en tierra tan ajena,
en la desierta arena,
d’alguno fueren a la fin halladas,
entiérrelas siquiera
porque su error s’acabe en tu ribera.

(*Canción III*, vv. 53-65)

Entiéndase por ello, un intento de espiritualizar el tema de amor, desde el plano del formalismo cortesano-trovadoresco hacia el razonable del espiritualismo clásico. Y esto es lo que veremos en el siguiente apartado.

⁹⁰ Véase el estudio de Margot Arce Blanco de Vázquez, *op. cit.*, p. 111.

⁹¹ *Ibid.*, p. 113.

C. RELACIÓN ENTRE LA RAZÓN Y EL ALMA

En la perspectiva espiritualista, los ojos son el sentido principal para percibir el amor, como dice Bembo: las “dolcezze degli occhi, che in amore sogliono essere le primiere” [dulzuras de los ojos, que en amor suelen ser las primeras]⁹². Pero, si la razón no efectuara su función apropiada, la belleza que se presenta ante los ojos del amante sería igual que la de los hombres vulgares, y el amor engendrado en su interioridad, por lo tanto, debería convertirse de bien en mal. De ahí que el tratadista critique a los hombres, “de’ quali non pochi sogliono esser coloro, che le cose sane le piú volte rimirano con occhio non sano” [gran número de los cuales tienen por costumbre mirar las cosas sanas con ojos no sanos]⁹³. En un párrafo entero del Libro II, Bembo pone de manifiesto, por boca del amante cortesano Gismundo, la relación entre el raciocinio, el alma y el amor. En primer lugar, aclara que la razón es la facultad particular de la humanidad, que le hace no sólo ver el presente, sino reflexionar sobre el pasado, e incluso pronosticar el futuro. El amante, cuanto más desarrolla la mente, tanto más habilidad tendrá en las facultades de ver, escuchar, oler, gustar y tocar, y asimismo más dulzura disfrutará en el amor. Al contrario, el hombre que no explora la mente no gozará del amor; su alma sobrevivirá sólo para que el cuerpo no muera ni se pudra, pero ya no percibirá ningún deleite por nada. Dicho en palabras del maestro: “a chi non ama, niuna cosa piace; a chi niuna cosa piace, a niuna volge il pensiero: dorme adunque il pensiero in loro” [a quien no ama, ninguna cosa le place; a quien ninguna cosa place, a ninguna vuelve su pensamiento: luego en los tales duerme el pensamiento]⁹⁴. Sabido es que el amor espiritual se basa en el cimiento razonable. Por la intervención de la razón, el amante percibe la belleza y el bien del amor; por el funcionamiento de la razón, el amante siente y

⁹² Pietro Bembo, *op. cit.*, pp. 288 y 289 (Libro II, 21).

⁹³ *Ibid.*, pp. 60 y 61 (Libro I, 2).

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 316 y 317 (Libro II, 27). Con respecto a la cuestión del desarrollo mental y su enlace con la percepción del amor, véase también el tratado bembiano, en *Ibid.*, pp. 314-315.

goza solo de la existencia del amor, no importa cuán separado esté del mismo. Aún más, recurriendo al raciocinio, el amante sabe servirse de la fuerza imaginaria con el fin de imprimir la imagen del amor constantemente en lo profundo de su interior. Para apoyar esta afirmación, he aquí el fragmento que refleja el tratadista:

quanto diletto è da credere, che sia d'un gentile amante, il correre alla sua donna in un punto col pensiero e mirarla, per molto che egli le sia lontano, ad una ad una tutte le sue belle parti ricercando? Quanto pio, ne' costumi di lei rientrato, la dolcezza considerare, la cortesia, la leggiadria, il senno, la virtù, l'animo e le sue belle parti? O Amore, benedette sieno le tue mani sempre da me, con le quali tante cose m'hai dipinte nell'anima, tante scritte, tante segnate della mia dolce donna, che io una lunga tela porto meco ad ogni ora d'infiniti suoi ritratti, in vece d'un solo viso ...⁹⁵.

[¿Cuánto deleite es de creer que sea de un gentil enamorado el correr en un punto con el pensamiento a su amada por mucho que de ella esté lejos, y mirarla y, por ventura, imaginar que, estando con ella sentado un rato, le cuenta sus acaecimientos; otro recoge los de ella, contante con la misma afición que él suele algunas veces sentir en los verdaderos accidentes? ¿Cuánto, también, coligendo a veces sus partes, de ella decir consigo mismo: “De esta manera son hechos los ojos de mi señora: así los vuelve ella; de tales son sus palabras; así las pronuncia ella; así las dice a otros; así a mí ella; así ríe, así suspira, así piensa, así calla, así está en pie, así sentada, así anda”? ¿Cuánto, otrosí entrando en las otras costumbres, considerar la honestidad, la dulzura, la crianza, la cortesía, la cordura, el consejo, la virtud del ánimo y sus lindas partes? ¡Oh, Amor!, benditas sean de mí siempre tus manos, con las cuales me pintaste tantas cosas en el alma, tantas escribiste, tantas señalaste de mi dulce señora, que yo a todas horas llevo conmigo una muy larga tela de infinitos dechados de ella en lugar de un solo rostro ...]

Al abordar las obras de Garcilaso, notamos que la separación del amor ofrece una ocasión oportuna al poeta para cavilar sobre las cuestiones del amor racional, en especial en el marco elegíaco-horaciano, que consta de la sola *Ode* en castellano, las dos *Elegías* y la *Epístola a Boscán*. Estas piezas se caracterizan por la adopción de una postura distanciada y objetiva para tratar el amor. Según Rivers⁹⁶, el poeta se identifica a sí mismo como hombre histórico-observador que está elaborando y emulando modelos clásicos con temas bien escogidos: el amor no correspondido, la

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 316-319. La traducción española era ampliada por el traductor desconocido quinientista, quien ofreció la única traducción y edición realizadas en España, impresa por Andrea de Portonaris en Salamanca, en 1551. Véase la dilucidación editorial del profesor José-María Reyes Cano, en su propia edición de *Los asolanos*, en *Ibid.*, p. 35.

⁹⁶ Véase la introducción a las obras garcilasianas, realizada por Elias L. Rivers, en *op. cit.*, p. 31.

muerte, los celos y la amistad. Mientras tanto, cada uno de ellos está estrechamente enlazado con el gran núcleo de la intimidad: el amor. En la oda dirigida a la señora Violante Sanseverino, en correspondencia con el concepto amatorio del susodicho tratadista, Garcilaso proclama que la persona que no ama considera el amor como un mal, así que huye del mismo, hasta que la dureza de su interior le vuelve en ser vivo pero insensible, tal como la piedra; o mejor dicho, un despojo corporal con el alma inactiva. El poeta emplea la fábula desgraciada de Anajárete⁹⁷ para referirse a esta idea filigráfica:

Los ojos s'enclavaron
en el tendido cuerpo que allí vieron;
los huesos se tornaron
más duros y crecieron,
y en sí toda la carne convirtieron;
las entrañas heladas
tornaron poco a poco en piedra dura;
por las venas cuitadas
la sangre su figura
iba desconociendo y su natura,
hasta que, finalmente,
en duro mármol vuelta y transformada,
hizo de sí la gente
no tan maravillada,
cuanto de aquella ingratitud vengada.
(*Ode ad florem Gnidi*, vv. 86-100)

Además, en la pieza que se dedica al duque de Alba, don Fernando de Toledo, con ocasión de la muerte de su hermano Bernaldino, nuestro poeta parte del punto de vista racional-espiritual, y consuela al duque de que no se vea extremadamente triste por la ausencia del amor fraternal: “Con discurso y razón, qu’ es tan prevista, / [...] / a la flaca tristeza se resista” (*Elegía I*, vv. 241-243). Mientras tanto, el poeta quiere

⁹⁷ Anajárete era noble dama de la que Ifis se enamoró profundamente, pero le rechazó con crueldad. Así que el amante se puso tan triste que se suicidó delante de la casa de la dama, con el lazo atado al cuello con el que se ahorcó y se desató las ligaduras del corazón destrozado. Debido a la crueldad que causó la muerte del amante, Anajárete recibió el castigo de Némesis, personificación de la venganza divina, y se transformó en piedra, que es objeto alusivo a su corazón duro y frío. En cuanto al cuento primigenio, del que Garcilaso toma como referencia de su creación poética, obsérvese Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, tomo III, cit., pp. 156-159 (Libro XIV, vv. 698-764). Y con respecto al análisis de la expresión artística que Garcilaso refleja en la presente oda, véanse las anotaciones textuales de Bienvenido Morros, en Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, pp. 95-96.

que el duque se valga de la imaginación para encontrar de nuevo a su hermano en el sueño. Los versos que nos interesan son los siguientes:

Si acaso el trabajado pensamiento
en el común reposo s'adormece,
por tornar al dolor con nuevo aliento,
 en aquel breve sueño t'aparece
la imagen amarilla del hermoso,
que de la dulce vida desfallece,
 y tú tendiendo la piadosa mano,
probando a levantar el cuerpo amado,
levantas solamente el aire vano;
 y, del dolor el sueño desterrado,
con ansia vas buscando el que partido
era ya con el sueño y alongado.

(*Ibid.*, vv. 25-36)

En otra pieza fúnebre, con razonamiento silogístico, Garcilaso dilucida la relación entre el amor y la vida. Como el amante nace para amar, nunca sentirá la carencia del amor, a no ser que se separe infinitamente del mismo. Pero, como la vida física del ser humano es limitada, la separación es por supuesto temporal. De ahí que se afirme el pensamiento de que el amor anida siempre en el interior del amante. He aquí la expresión original del poeta:

Yo solo fuera voy d'aqueste cuento,
porque'l amor m'afflige y m'atormenta,
y en el ausencia crece el mal que siento;
 y pienso yo que la razón consienta
y permita la causa deste efecto,
que a mí solo entre todos se presenta,
 porque como del cielo yo sujeto
estaba eternamente y diputado
al amoroso fuego en que me meto,
 así, para poder ser amatado,
el ausencia sin término, infinita,
debe ser, y sin tiempo limitado;
 lo cual no habrá razón que lo permita,
porque por más y más que ausencia dure,
con la vida s'acaba, qu'es finita.

(*Elegía II*, vv. 70-84)

Por lo demás, al igual que Gismundo hace en el tratado bembiano⁹⁸, nuestro poeta partiendo de consideraciones razonables, cavila sobre el amor-amistad, piensa en los beneficios que le traería, y al final saca la conclusión de que el amor-amistad es un bien: útil, provechoso, así como deleitoso y placentero. Incluso propone que la cualidad de querer está por encima de ser querido:

Iba pensando y discurriendo un día
a cuántos bienes alargó la mano
el que del amistad mostró el camino,
y luego vos, del amistad ejemplo,
os me ofrecéis en estos pensamientos,
y con vos a lo menos me acontece
una gran cosa, al parecer estraña,
y porque lo sepáis en pocos versos,
es que, considerando los provechos,
las honras y los gustos que me vienen
desta vuestra amistad, que en tanto tengo,
ninguna cosa en mayor precio estimo
ni me hace gustar del dulce estado
tanto como el amor de parte mía.

(*Epístola a Boscán*, vv. 28-41)

.....
Mas el amor, de donde por ventura
nacen todas las cosas, si hay alguna,
que a vuestra utilidad y gusto miren,
es gran razón que ya en mayor estima
tenido sea de mí que todo el resto,
cuanto más generosa y alta parte
es el hacer el bien que el recebille;
así que amando me deleito, y hallo
que no es locura este deleite mío.

(*Ibid.*, vv. 57-65)

Una vez desprendido del plano físico-corporal, el amante contempla la belleza con el raciocinio, y aplica la fuerza imaginaria para configurar la belleza, siempre y cuando la misma se vea ausente físicamente. Se trata del modo más directo y eficaz de elevar la búsqueda de la hermosura y el amor hacia el plano espiritual. A través del procedimiento, la imagen del amor se transformará de mal en bien, y el alma del amante se volverá del estado turbulento y loco en tranquilo, estable y armónico.

⁹⁸ Cfr. Pietro Bembo, *op. cit.*, pp. 278-285 (Libro II, 19-20).

1) Contemplación intelectual de la belleza

Según la convención cortesana, la bella señora siempre es adorada como diosa por el amante, mientras éste cree que cuanto más difícilmente obtiene el favor de la dama, más noble será el amor. Según Capellanus: “Facilis perceptio contemp-
tibilem reddit amorem, difficilis eum carum facit haberi” [Una conquista fácil hace el amor despreciable; una difícil lo hace valioso]⁹⁹. El amante por un lado trata la belleza del mundo exterior como objeto del amor, y por otro, ve el amor espiritual como afecto imposible y no correspondido. Así que se da tormento constante en el interior del amante. En el Renacimiento, el neoplatonismo infunde nueva idea a la cuestión amatoria, opinando que el amor es la otra mitad del alma del amante. Tal pensamiento debe retrotraer su origen al diálogo del *Banquete* (190^a-191^d), donde Platón por boca del dramaturgo, Aristófanes, propone el mito del andrógino¹⁰⁰. Al comentar la doctrina del filósofo griego, Ficino anota que “todos aman sobre todo no a los que son más hermosos, sino a los suyos, o sea, a aquéllos nacidos de modo semejante, aunque sean menos hermosos que otros muchos”¹⁰¹. Además, Hebreo en su obra enciclopédica sobre el amor, reproduce esta fábula, comentando que “el amor existe en cada hombre, macho y hembra, porque cada uno de ellos es medio hombre y no hombre entero, razón por la que cada mitad desea reunirse con la otra. Por consiguiente, [...] sus progenitores fueron sus dos mitades, el macho y la hembra, con el fin de integrarse de nuevo”¹⁰². Garcilaso expresa la misma concepción, a través del pastor Salicio: “no pensado / y d’hacer juntar lo diferente” (*Égloga I*, vv. 156-157). Para el poeta, la unión de las cosas que difieren en la naturaleza es como la conjunción antinatural entre la cordera y el lobo, la serpiente y el pájaro, que es inadecuada, conflictiva y perniciosa (cfr. *Ibid.*, vv. 161-167).

⁹⁹ Andrés el Capellán, *op. cit.*, pp. 362 y 363 (Libro II, 8).

¹⁰⁰ En cuanto al detalle del mito platónico, véase nuestra explicación, en *supra*, pp. 116-117.

¹⁰¹ Marsilio Ficino, *op. cit.*, pp. 133-134 (Discurso VI, 6).

¹⁰² León Hebreo, *op. cit.*, p. 498 (Diálogo III, 4, 5, 2).

Por lo demás, en la obra filográfica de Bembo, se advierte la idéntica muestra del pensamiento platónico. Por boca del galán razonable Gismundo, insiste en que lo que intenta alcanzar el amante, quien es consciente del amor verdadero, “non è amare altrui, ma è una parte di sé amare e, per dir meglio, l'altra metà di sé stesso” [no es amar a otro, sino amar una parte de sí mismo y, por mejor dicho, es amar la otra mitad de sí mismo]¹⁰³. Así que durante el proceso de amar, no debe enfrentar el problema de reprimir los sentimientos apasionados, ni preocuparse por tener el comportamiento loco. En cambio, como el amante se sirve de la razón para buscar lo que ya existe inmanentemente en su propio ser (el amor), el alma del amante se va a hacer tan grande, fuerte y potente como el andrógino primigenio antes de ser partido por Zeus. Según Bembo esclarece sobre el amor: “se egli pure è affetto agli animi nostri donato dalla natura, sì come cosa a cui buona conviene essere altresì, con la natura camminando, non potrà in maniera alcuna nelle perturbazioni ree e negli affetti dell'animo sinistri e orgogliosi trapassare. [...] naturale è l'amore in noi” [si él de verdad es afecto dado a nuestros ánimos de la naturaleza, como cosa que a otrosí conviene que sea buena, caminando con la razón, no podrá en manera alguna entre las perturbaciones reprobadas y entre los afectos siniestros y orgullosos del ánimo pasarse. {...} el Amor en nosotros es natural]¹⁰⁴. Atendiendo a los señalados discursos de los tratadistas, se nota que la razón desempeña un papel importante, que no sólo cambia la perspectiva que el amante adopta para contemplar la belleza, sino que influye en su sensación de percatarse del amor.

El cuerpo físico-carnal consiste en el obstáculo esencial que impide al amante ver la belleza interna del amor. Por causa de su impedimento, el amante se limita a emplear los ojos sensoriales para contemplar la hermosa figura. De modo que se incita el deseo sensual en su mente, y no es capaz de penetrarse de la virtud interna de la belleza con los ojos razonables. A saber, que la mirada físico-corporal deja al amante fuera de estar al alcance de percibir la belleza interna, así como de sublimar

¹⁰³ Pietro Bembo, *op. cit.*, pp. 244 y 245 (Libro II, 11).

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 256 y 257 (Libro II, 13).

el amor. Garcilaso expresa la propia concepción metafísica en un breve poema que se llena de imágenes eróticas:

Con ansia estrema de mirar qué tiene
vuestro pecho escondido allá en su centro
y ver si a lo de fuera lo de dentro
en aparencia y ser igual conviene,

en él puse la vista, mas detiene
de vuestra hermosura el duro encuentro
mis ojos; y no pasan tan adentro,
que miren lo qu'el alma en sí contiene.

Y así se quedan tristes en la puerta,
hecha, por mi dolor, con esa mano,
que aun a su mismo pecho no perdona:

donde vi claro mi esperanza muerta
y el golpe, que en vos hizo amor en vano,
non esservi passato oltra la gona.

(Soneto XXII, vv. 1-14)

Con el “pecho” (*Ibid.*, v. 2) de doble sentido, que se refiere no sólo al seno femenino, sino incluso al corazón de la enamorada¹⁰⁵, el poeta expresa que el amante intentó ver el alma de la enamorada, pero su vista fue detenida por la dura envoltura de la hermosura y la mano cruel, por eso no pudo penetrar en el interior de la misma, ni llevar adelante su comprensión de la belleza espiritual, ni efectuar el ascenso de la emoción amorosa. El discurso ficiniano en torno a “De qué modo los amantes son fascinados” refleja la misma concepción, opinando que “sólo hiere el encuentro de los ojos al que se detiene” en la belleza superficial¹⁰⁶. Además, en el manual cortés de Castiglione, hallamos un tratado idéntico. Por boca del personaje Pietro Bembo, se propone que si el amante quiere experimentar el amor verdadero y poseerlo en el interior, no debe detener la vista en el aspecto físico-superficial de la belleza, tan pronto como se pone en contacto con la misma; sino que es necesario profundizar en la intimidad de ella, con el fin de enterarse de su bondad virtuosa. O bien, dicho en palabras magistrales del filósofo:

¹⁰⁵ Cfr. nota textual de Bienvenido Morros, en Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁶ Marsilio Ficino, *op. cit.*, p. 214 (Discurso VII, 10).

cuando viere a alguna mujer hermosa, graciosa, de buenas costumbres y de gentil arte, y tal, en fin, que él como hombre experimentado en amores conozca ser ella aparejada para enamoralle, luego a la hora que cayere en la cuenta y viere que sus ojos arrebatan aquella figura y no paran hasta metella en las entrañas, y que el alma comienza a holgar de contemplalla y a sentir en sí aquel no sé qué, que la mueve, y poco a poco la enciende, y que aquellos vivos espíritus que en ella centellean de fuera por los ojos no cesan de echar a cada punto nuevo mantenimiento al fuego, debe luego proveer en ello con presto remedio, despertando la razón y fortaleciendo con ella la fortaleza del alma, y atajeando de tal manera los pasos a la sensualidad y cerrando así las puertas a los deseos, que ni por fuerza ni por engaño puedan meterse dentro; y así entonces la llama de fuego cesa, cesará también el peligro ...¹⁰⁷.

Según la filosofía de amor renacentista, se valora más la captación visual de la bella imagen que la posesión real del objeto de amor. En la *Égloga II* de Garcilaso, vemos un ejemplo erróneo, reflejado en la fechoría amorosa de Albanio. En opinión de Vaquero Serrano, aquí se refiere al amor del poeta y doña Guiomar Carrillo, con la que compartía gustosamente los felices días de juventud, y tuvo un hijo natural, don Lorenzo Suárez de Figueroa¹⁰⁸. El pastor Albanio jugaba y cazaba con Camila¹⁰⁹ en el *locus amoenus*, pero la “vida ociosa y blanda” (*Égloga II*, v. 237) se convirtió en sombra tenebrosa, debido a la pérdida del raciocinio en el aprecio de la belleza. De repente, los sentidos se unieron en complicidad con el deseo, y la bella imagen se retiró de interior del amante. Según confiesa Albanio:

El placer de miralla con terrible
y fiero desear sentí mezclarse,
que siempre me llevaba a lo imposible;
la pena de su ausencia vi mudarse,
no en pena, no en congoja, en cruda muerte
y en un infierno el alma atormentarse.

(*Ibid.*, vv. 320-325)

¹⁰⁷ Baltasar de Castiglione, *op. cit.*, p. 440 (Libro IV, 7).

¹⁰⁸ Véanse los estudios de M.^a Carmen Vaquero Serrano, en su *Garcilaso. Poeta...*, cit., pp. 50-51; y asimismo la “Carta de donación y mejoría que hizo y otorgó la muy magnífica señora doña Guiomar Carrillo al señor don Lorenzo Suárez de Figueroa, su hijo” el año de 1537, conservada actualmente en el Archivo privado del conde de Cedillo, legajo 22/58, fols. 3 recto-6 recto, que la propia erudita transcribió en su artículo de “Doña Guiomar Carrillo...”, cit., s/p.

¹⁰⁹ Es una doncella consagrada a Diana, diosa de caza y castidad. La protagonista hereda la tradición poética del clasicismo, presentando la imagen femenina honesta, que se dedica más a la guerra y caza que a los asuntos de amor. Un buen ejemplo se halla en la *Eneida* de Virgilio, quien la describe como una veloz guerrera que lucha por Diana (cfr. Libro XI, en especial, vv. 649-689).

En la medida en que se atormenta y se queja de la desaparición del amor, el pastor-amante reflexiona sobre la causa de su error. Efectivamente, el idealismo erótico de la época radica en la imagen fantástica, constituido por la razón o inteligencia, y se presenta naturalmente en el interior del amante, como la otra mitad del propio ser, según Platón opina en su mito del andrógino. El amante nunca obtiene el amor real, a no ser que se lo aproxime y contemple con los ojos racionales. Se corresponde con la doctrina de Ficino: “aquella luz y belleza del espíritu sólo la comprendemos con la mente. Por lo cual, aquel que desea la belleza del espíritu sólo se contenta con la contemplación de la mente”¹¹⁰. En cambio —agrega el filósofo—, “El deseo de tocar no es parte del amor ni un afecto del amante, sino una especie de petulancia, y una perturbación propia de un esclavo”¹¹¹. Pero, Albanio, opuesto al espiritualismo del amor, intentó coger la bella imagen con la mano, lo que le acarreó la desilusión del amor:

¡Oh santos dioses!, ¿qué's esto que veo?
¿Es error de fantasma convertida
en forma de mi amor y mi deseo?
Camila es ésta que está aquí dormida;
no puede d'otra ser su hermosura.
La razón está clara y conocida:
una obra sola quiso la natura
hacer como ésta, y rompió luego apriesa
la estampa do fue hecha tal figura.
¿Quién podrá luego de su forma espresa
el traslado sacar, si la maestra
misma no basta, y ella lo confiesa?
.....
Esta osadía temo que no es cierta.
¿Qué me puede hacer? Quiero llegarme;
en fin, ella está agora como muerta.
Cabe'lla por lo menos asentarme
bien puedo, mas no ya como solía...
¡Oh mano poderosa de matarme!
(*Ibid.*, vv. 775-786; 793-798)

¹¹⁰ Marsilio Ficino, *op. cit.*, p. 47 (Discurso II, 9).

¹¹¹ *Ibid.*

Nemoroso considera a Albanio como loco amante, quien “tiene trastornado el seso” (*Ibid.*, v. 884), por eso le sugiere que acuda al viejo Severo para recuperar la función racional de la mente. En opinión de Platón, el amante “ha de disponer bien lo que es suyo propio, en sentido estricto, y se autogobernará, poniéndose en orden a sí mismo con amor y armonizando sus tres especies [del alma, racional, fogosa y apetitiva] simplemente como los tres términos de la escala musical [...]; y se generará así, a partir de la multiplicidad, la unidad absoluta, moderada y armónica” (*República*, IV, 443^{d-e})¹¹². Severo, de visión apolínea y de hechizo orfeico, posee la magia que “hace posible el poder penetrar en los secretos más escondidos del cosmos y por este medio conseguir el dominio de la naturaleza”¹¹³. La terapia de Severo se refiere connotativamente a la cura del río, consistente en la inmersión en el agua, el bautismo, que reintegra al hombre a su naturaleza y le confiere una nueva vida. Antes, Nemoroso también padeció la enfermedad de amor, pero después de acudir a la ayuda del profeta-médico, se sintió libre espiritualmente, y tuvo la razón en el puesto predominante dentro de su interioridad. Según explica el propio pastor:

Tras esto luego se me presentaba,
sin antojos delante, la vileza
de lo que antes ardiendo deseaba.

Así curó mi mal, con tal destreza,
el sabio viejo, como t’he contado,
que volvió el alma a su naturaleza
y soltó el corazón aherrojado.

(*Ibid.*, vv. 1122-1128)

Acto seguido, otro pastor, Salicio, añade, subrayando la sabiduría del viejo Severo:

¡Oh gran saber, oh viejo frutioso,
que’l perdido reposo al alma vuelve,
y lo que la revuelve y lleva a tierra
del corazón destierra en continente!

(*Ibid.*, vv. 1129-1132)

¹¹² Platón, *Diálogos IV...*, cit., p. 242. Y en cuanto al discurso sobre las tres substancias del alma y su orden armónico, véase también *Ibid.*, pp. 231-244 (437^c-444^e).

¹¹³ Gustavo Correa, “Garcilaso y la mitología”, *Hispanic Review*, 45: 3 (Summer 1977), p. 275.

Acerca de la recuperación del raciocinio, el poeta deja ver una expresión parecida en el breve poema, protagonizado por el perro perdido del amor de su dueño. Ladrando entre los valles, buscando a ciegas a quien le ame, el perro representa al loco amante, en contraste con el estado cuerdo del poeta, que está a su lado. Como el propio poeta antes sufrió del amor y ahora está libre del mal, puede compadecer los dolores que siente el perro furioso; según dice el primero, intentando tranquilizar al segundo: “«Ten paciencia, / que yo alcanzo razón y estoy ausente»” (*Soneto XXXVII*, vv. 13-14). El amante, una vez reanudado el ejercicio intelectual del alma, no meramente trata de modo racional a su propio sentimiento, sino que asimismo, partiendo del plano razonable, ve el amor como objeto del deseo apreciable. Según Castiglione: “si ella [razón] dura o crece, debe en este caso el Cortesano, sintiéndose preso, determinarse totalmente a huir toda vileza de amor vulgar y baxo, y a entrar con la guía de la razón en el camino alto y maravilloso de amar”¹¹⁴.

Para conducir el amor hacia el plano espiritual, el primer trabajo que se debe hacer es extraer la concepción de la belleza del objeto físico-material, reconociendo este último por la mera envoltura expresiva de la belleza inteligible. Y ésta, cuanto menos participa del objeto físico-material, tanto más perfecta se mantiene. De ahí que el amante pueda percatarse de la belleza tan sólo por medio del sentido visual razonable, y su búsqueda se convierta desde luego en la virtud; a saber, el bien. En palabras del señalado tratadista, Castiglione, quien se dedica al esclarecimiento de la concepción de la belleza y el amor, en su capítulo final:

el cuerpo donde aquella hermosura resplandece no es la fuente de donde ella nace, sino que la hermosura, por ser una cosa sin cuerpo y, como hemos dicho, un rayo divino, pierde mucho de su valor hallándose envuelta y caída en aquel sujeto vil y corruptible, y que tanto más es perfecta cuanto menos dél participa, y si dél se aparta del todo, es perfectísima; [...] y que solamente se puede gozar con el sentido del ver, del cual es ella el verdadero objeto; y así, con estas consideraciones, apártase del ciego juicio de la sensualidad y goce con los ojos aquel resplandor, aquella gracia, aquellas centellas de amor, la risa, los ademanes y todos los otros dulces y sabrosos

¹¹⁴ Baltasar de Castiglione, *op. cit.*, pp. 440-441 (Libro IV, 7).

aderezos de la hermosura. [...] procure siempre de guialla por el camino de la virtud y verdadera honestidad, y haga que en ella no tengan lugar sino los pensamientos limpios y puros y apartados de toda fealdad de vicios. Y así, sembrando virtudes en su alma della, cogerá grandes frutos de hermosas costumbres, y gustallos ha con entrañable deleite, y éste será el verdadero engendrar y juntar y exprimir la hermosura en la hermosura, lo cual, según opinión de algunos, es el sustancial fin del amor¹¹⁵.

En un soneto sobre la contemplación de la belleza espiritual, Garcilaso refleja su *cogitatio* de la misma:

Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto
y cuanto yo escribir de vos deseo:
vos sola lo escribistes; yo lo leo,
tan solo, que aun de vos me guardo en esto.

En esto 'stoy y estaré siempre puesto,
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.

(Soneto V, vv. 1-8)

El poeta encuentra el amor en su propia mente, y de modo racional se lo aproxima con el fin de ver, leer, guardar, entender y creer en la imagen ilusoria de la belleza. Se trata del paso inicial de la elevación de amor; según hace constar G. Díaz-Plaja: “Para los neoplatónicos, de la belleza del mundo a la belleza de Dios se asciende por el amor, que empieza comprendiendo (*intellectio*), es luego afectivo (*amor*) y se goza en la Divinidad (*fruitio*)”¹¹⁶. Mientras el amante contempla la belleza a través de la intervención del entendimiento, su amor se convierte en bien, tal y como Garcilaso nos deja ver en la pieza dedicada al poeta napolitano Guilio Cesare Caracciolo: “de mi bien a mí voy tomando / estrecha cuenta” (*Soneto XIX*, vv. 5-6). Y además, trata el amor como “de mi alma aquella parte / que al cuerpo vida y fuerza 'staba dando” (*Ibid.*, vv. 3-4). En lo que se refiere al último aspecto, encontramos otra expresión magnífica en la elegía dirigida al duque de Alba, donde se deja ver claramente que el ser amado es la otra mitad del alma, por parte del amante.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 441 (Libro IV, 7).

¹¹⁶ Guillermo Díaz-Plaja, *España en su literatura*, Barcelona, Salvat, 1969, p. 78.

Garcilaso desea que el distinguido señor no se ponga extremadamente triste por la pérdida del amor fraternal, que es significativo partícipe de la propia alma. De lo contrario, se perjudicará la otra parte entera que le queda. Según consuela el poeta al duque, que se siente lúgubre y melancólico:

Así desfalleciendo en tu sentido,
como fuera de ti, por la ribera
de Trápana, con llanto y con gemido,
el caro hermano buscas, que solo era
la mitad de tu alma; el cual muriendo,
quedará ya sin la otra parte entera.

(*Elegía I*, vv. 37-42)

Desde el punto de vista espiritual, se trata el sentimiento de vivo afecto como parte del alma, y mientras tanto se reconoce que el tiempo del mundo realista, o bien, la muerte sólo despoja los “claros ojos / y juventud y gracia y hermosura” del cuerpo físico (*Ibid.*, vv. 115-116), pero no es capaz de depredar la imagen de la hermosura inherente en el interior del amante, la cual es “el arteficio de natura” (*Ibid.*, v. 120). Por la intervención del entendimiento, el amante adopta la actitud distanciada para abordar el tema de amor, creyendo que el deseo de la belleza corporal es insensato, ciego, vano y trivial, y depositando, en cambio, la esperanza de unirse con el amor espiritualizado en el mundo superior:

Vuelve los ojos donde al fin te llama
la suprema esperanza, do perfeta sube
y purgada el alma en pura llama;
.....
subió por la difícil y alta vía,
de la carne mortal purgado y puro,
en la dulce región del alegría,
do con discurso libre ya y seguro
mira la vanidad de los mortales,
ciegos, errados en el aire 'scuro,
y viendo y contemplando nuestros males,
alégrase d'haber alzado el vuelo
y gozar de las horas inmortales.

(*Ibid.*, vv. 250-252; 259-267)

Garcilaso intenta despertar la inteligencia del duque, fortalecer su voluntad y elevar su búsqueda de amor. Las palabras del poeta tienen presente el discurso del Libro III de la filografía bembiana, donde el sabio ermitaño amonesta a Lavinelo, esperando que el amante pueda recurrir al raciocinio para experimentar lo grande y lo extenso del cielo, y al mismo tiempo entender lo insignificante y lo ingorante del deseo con base en el mundo terrestre. Tanto es así, que más vale que éste, se lance a la búsqueda del amor situado en el plano superior. Según refleja Bembo: “Tanto è largo e cupo il pelago della divina provvidenza, o figliuolo, che la nostra umanità, in esso mettendosi, né termine alcuno vi truova, né in mezzo può fermarsi; perciò che vela di mortale ingegno tanto oltre non porta e fune di nostro giudicio, per molto che ella vi si stenda, non basta a pigliar fondo” [Hijo, el piélago de la Divina providencia es tan ancho y tan hondo que, en él metiéndose nuestra humanidad ni le halla cabo ni puede en el medio pararse; porque ninguna vela de ingenio alcanza a llevar tan adelante y ninguna maroma de nuestro juicio, por mucho que en él se descoja y extienda, no basta a tomar suelo]¹¹⁷.

Efectivamente, la filosofía renacentista pone de manifiesto la racionalidad del hombre. Ficino opina que el alma humana se encuentra entre el mundo corpóreo y el incorpóreo; la esencia razonable es representativa de la misma, y ocupa el lugar central, que es inferior a Dios y los seres angélicos, pero es superior a las materias y los objetos físico-corporales. La mente humana, por un lado, cuenta con el carácter de la universalidad, porque es capaz de vivir cualquier vida, sea superior o inferior a ella misma; por otro, goza del centralismo, puesto que es el nexo y el eslabón del universo, y en la propia mente se localiza la afinidad fundamental de la misma con el Señor. Por consiguiente, cuando se trata de recuperar el orden jerárquico del ser humano, el alma tiende a conocer toda la verdad, poseer toda la bondad, y aún más sobrepasar toda forma de vida inferior y ascender hacia Dios¹¹⁸.

¹¹⁷ Pietro Bembo, *op. cit.*, pp. 406-409 (Libro III, 12).

¹¹⁸ Idea resumida por Paul Oskar Kristeller, “La dignidad del hombre”, en *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, compilación de Michael Mooney, trad. Federico Patán López, 1ª reimpresión, Madrid, Fondo de Cultura Económica (Sucursal para España), 1993, pp. 235-236.

Igualmente otro filósofo neoplatónico, Pico, se empeña en que la dignidad del hombre estriba en su propio raciocinio. Comenzando el discurso con el fragmento bíblico, Pico esclarece que el Señor, una vez finalizada la creación cósmica, decidió incluir un ser superior a los demás, el hombre, que era capaz de meditar sobre las razones del mundo, de amar la belleza universal y de admirar la grandeza de Dios. A saber, que se conformó el microcosmos en el hombre. Cuando Dios creó los seres universales, a cada uno de ellos les asignó de modo especial los dones divinos. Pero al crear al hombre, no le otorgó ninguna propiedad particular, sino el libre albedrío. Querría que el hombre compartiera los dones con seres universales, y decidiera su propia vida según la voluntad e inteligencia innata. En palabras de Pico, “el Padre le concedió simientes de toda especie y gérmenes de todo tipo de vida. Los que cada uno haya cultivado, éstos crecerán y darán sus frutos en él. Si son vegetales, se convertirá en planta; si sensuales, se volverá animal irracional; si intelectuales, será ángel e hijo de Dios. Y si, insatisfecho con toda clase de criatura, se recoge en el centro de la unidad, hecho un único espíritu con Dios en la solitaria oscuridad del Padre, que está situado por encima de los seres todos, a todos aventajará”¹¹⁹. Esta concepción se corresponde con la doctrina que el escritor-humanista del Quinientos, Pérez de Oliva, muestra en su discurso sobre la dignidad del hombre: “es el hombre menor mundo cumplido de la perfección de todas las cosas, como Dios en sí tiene perfección universal; por donde otra vez somos tornados a mostrar, cómo es su verdadera imagen. [...] como el hombre tiene en sí natural de todas las cosas, así tiene libertad de ser lo que quisiere”¹²⁰. En pocas palabras, “Sólo se dará la excelencia del hombre cuando éste elija las formas más elevadas de vida moral e intelectual puestas a su disposición; y esta excelencia pertenecerá a su naturaleza concedida en tanto que ésta incluya entre sus potencialidades esas formas de vida elevadas”¹²¹.

¹¹⁹ Giovanni Pico della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, traducción, introducción, edición y notas de Pedro J. Quetglas, Barcelona, Promociones y Publicidades Universitarias, 1988, pp. 51-52. Véase también su discurso, en *Ibid.*, pp. 48-50.

¹²⁰ Fernán Pérez de Oliva, *op. cit.*, pp. 56-57.

¹²¹ Paul O. Kristeller, *El pensamiento renacentista...*, cit., p. 239.

Volviendo nuestra mirada hacia la *Elegía I* de Garcilaso, entendemos por qué el poeta amonesta al duque para que trate el amor racionalmente, y no se preocupe excesivamente de la ausencia del amor en el mundo profano, con el fin de guardar la virtud del alma. El deseo de lo bello físico-corporal hace que el alma del amante se vea siempre en el plano material. Nunca llega a ascender, a no ser que se percate intelectualmente de la belleza espiritual, situada en el mundo del más allá. Así que en el desenlace de el propio poema fúnebre, el poeta pide al duque que levante sus ojos hacia el cielo, que se presenta eternamente sereno, calmo y de orden armónico, y al mismo tiempo quiere que el propio señor lance una visión imaginaria desde lo alto del cielo hacia el mundo terrestre. A través de la contemplación racional, caerá en la cuenta de lo trivial de las cosas corpóreas, más adelante, liberándose de ellas, percibirá la belleza-bondad espiritual, y encontrará la imagen correspondiente en su propia alma tranquila e imperturbable:

Mira la tierra, el mar que la contiene,
todo lo cual por un pequeño punto
a respeto del cielo juzga y tiene;

puesta la vista en aquel gran trasunto
y espejo do se muestra lo pasado
con lo futuro y lo presente junto,

el tiempo que a tu vida limitado
d'allá arriba t'está, Fernando, mira,
y allí ve tu lugar ya deputado.

¡Oh bienaventurado, que, sin ira,
sin odio, en paz estás, sin amor ciego,
con quien acá se muere y se sospira,

y en eterna holganza y en sosiego
vives y vivirás cuanto encendiere
las almas del divino amor el fuego!

(*Elegía I*, vv. 280-294)

Es vicioso que el amante procure encajar y concordar la bella imagen externa con la semejante interna que se forma por su propia generación, y crea que aquélla es la que ha visto e ideado a través de los ojos racionales. De hecho, en la búsqueda del amor espiritual, la concepción de lo bello ideal parte del raciocinio, y como los

rayos del sol, se proyecta en los objetos del mundo exterior. Es una idea inherente en el alma humana, con la cual el amante busca el bello individuo correspondiente, contemplándolo y amándolo, para llevar a cabo el amor recíproco y aún más crear la imagen semejante en lo profundo de la propia alma. Así se trata de la verdadera espiritualización del amor. O mejor dicho, por la intervención de la inteligencia, el amante es consciente de que la belleza que merece la pena quererle no es la que se presenta ante los ojos físicos, sino la que se siente a través de la percepción racional; a saber, “la imagen ya reformada por su alma a semejanza de su idea”¹²².

2) Empleo de la imaginación en el amor

En cuanto se percata del amor en el interior, el alma recrea una imagen semejante a la belleza exterior, y la depura para que se vea más perfecta que la original. Esta capacidad consiste en la imaginación o fantasía. La fuerza fantástica juega un papel importante en la depuración de la belleza. Según dice Ficino, “Las imágenes concebidas aquí [por la imaginación] son conservadas por la memoria. Y por éstas a menudo la perspicacia del espíritu es incitada a contemplar las ideas universales, que contiene en sí”¹²³. Ilustrado por la belleza interior, el amante vuelve su mirada hacia la belleza metafísico-conceptual, que se ubica en el plano superior. Además, Castiglione sostiene que la imaginación forma parte de la razón. En lo que se refiere a esto, propone dos conceptos fundamentales: por un lado, a través de la potencia imaginaria, el amante se halla tranquilo y libre de los dolores tormentosos, cuando está desprovisto del amor; por otro, con la asistencia de la fantasía, la imagen de la hermosura se une firmemente con el alma del amante, y se muestra aún más pura y perfecta en el interior del propio pretendiente. Según esclarece el tratadista, por boca del personaje micer Pietro Bembo:

¹²² Marsilio Ficino, *op. cit.*, p. 134 (Discurso VI, 6). En torno a la concepción sobre el amor recíproco, en contraste con el amor simple, véase asimismo su Discurso V, 9, en *Ibid.*, p. 110.

¹²³ *Ibid.*, p. 135.

por huir el tormento desta ausencia y gozar sin ninguna pasión la hermosura, conviene que el Cortesano, ayudado de la razón, enderece totalmente su deseo a la hermosura sola sin dexalle tocar en el cuerpo nada, y cuanta más pueda la contemple en ella misma simple y pura, y dentro en la imaginación la forme separada de toda materia, y formándola así la haga amiga y familiar de su alma, y allí la goce y consigo la tenga días y noches en todo tiempo y lugar sin miedo de jamás perdella [...]. Tras esto, [...] no sentirá los tormentos de las partidas ni de las ausencias, porque consigo se llevará siempre en su corazón su tesoro, y aun con la fuerza de la imaginación se formará dentro en sí mismo aquella hermosura mucho más hermosa que en la verdad no será¹²⁴.

En la creación poética de Garcilaso, tenemos en cuenta que el amante, debido al alejamiento de la señora amada, sufre los tormentos de amor, e intenta recurrir a la fantasía para encontrar la solución conciliadora:

La mar en medio y tierras he dejado
de cuanto bien, cuitado, yo tenía;
y, yéndome alejando cada día,
gentes, costumbres, lenguas he pasado.

Ya de volver estoy desconfiado;
pienso remedios en mi fantasía,
y el que más cierto espero es aquel día
que acabará la vida y el cuidado.

De cualquier mal pudiera socorrerme
con veros yo, señora, o esperallo,
si esperallo pudiera sin perdello;

mas de no veros ya para valerme,
si no es morir, ningún remedio hallo;
y, si éste lo es, tampoco podré habello.

(Soneto III, vv. 1-14)

En el manidísimo motivo del sufrimiento por la ausencia del amor y en el concepto tradicional del amor como enfermedad, el poeta añade un nuevo elemento, propio del Renacimiento: la “fantasía” (*Ibid.*, v. 6). A juzgar por la observación de Morros, esta fantasía consta de la imaginación, y es la segunda potencia del alma sensitiva; a saber, la *imaginatio*, la facultad de retener las imágenes sensibles, que es distinta del *sensus communis*, la básica capacidad que se limita a recibirlas¹²⁵. Según reflejan

¹²⁴ Baltasar de Castiglione, *op. cit.*, pp. 445-446 (Libro IV, 7).

¹²⁵ Cfr. Bienvenido Morros, nota textual, en su edición de Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 20.

los dos tercetos, en el interior del amante, la obsesión de la muerte lucha contra la esperanza de ver el amor: considera que la muerte es la mejor manera para curarse del no poder ver el amor; pero, si se efectuara ciertamente la muerte, el amante tampoco se curaría, porque nunca vería el amor. De aquí se deduce que al amante le entran ganas de acudir a la ayuda de la imaginación, procurando sentir el amor en su fantasía, donde “esperallo pudiera sin perdello” (*Ibid.*, v. 11).

La imaginación tiene mucho que ver con el espíritu y la memoria: ésa no sólo fomenta la circulación espiritual durante la búsqueda del amor, sino que ayuda al amante a encontrar en la memoria la idea de la hermosura. Se corresponde con el pensamiento bembiano, que sostiene que la imagen ideal del amor es poseída por medio de la imaginación, en vez de ser vista por los ojos físicos. Con la imaginación, el amante pone en marcha la potencia fantástica, y confecciona la imagen del amor en su propia memoria. O dicho en expresiones de Bembo: “non dico veggendo, che veder no si può ciò che non è, anzi pure ciò che non può essere, ma dipingendo: un garzone ignudo con l’ali, col fuoco, con le saette, quasi una nuova chimera fingendosi, non altramente che se egli mirasse per uno di quelli vetri che sogliono altrui le meraviglie far vedere” [no digo viendo, que lo que no es antes lo que no puede ser, no se puede ver, sino pintando: un garzón desnudo con alas, con fuego, con saetas, casi fingiendo una nueva quimera, ni más ni menos como si él mirase por un vidrio de los que suelen hacer ver las maravillas]¹²⁶. Nuestro poeta toledano condensa tal concepción sobre el vínculo interrelativo de las tres substancias, en el breve espacio de un soneto:

De aquella vista pura y excelente
salen espirtus vivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recebidos,
me pasan hasta donde el mal se siente;
éntranse en el camino fácilmente
por do los mios, de tal calor movidos,
salen fuera de mí como perdidos,
llamados d’aquel bien que ’stá presente.

¹²⁶ Pietro Bembo, *op. cit.*, pp. 294 y 295 (Libro II, 22).

Ausente, en la memoria la imagino;
mis espirtus, pensando que la vían,
se mueven y se encienden sin medida;

mas no hallando fácil el camino
que los suyos entrando derretían
revientan por salir do no hay salida.

(*Soneto VIII*, vv. 1-14)

El poeta muestra el fracaso de la unión amatoria, a través de un ejemplo de la comunicación y circulación de la belleza que no halla la imagen correspondiente en la memoria del amante. Atendiendo al dogma ficiniano, el espíritu consiste en “un cierto vapor muy tenue y transparente, generado por el calor del corazón de la parte más sutil de la sangre. De aquí, difundido por todos los miembros, toma las fuerzas del alma y las comunica al cuerpo”¹²⁷. Durante la contemplación del amante hacia el ser amado, mientras que los “espíritus vivos y encendidos” (*Ibid.*, v. 2) emanan de la “vista pura y excelente” (*Ibid.*, v. 1) del ser amado, los espíritus del amante, como perdidos, salen de la sensualidad en lugar de la fantasía (cfr. *Ibid.*, vv. 5-6), procurando llevarse la imagen de la belleza que reciben hacia el interior. Pero, partiendo de tal modo, el amante no encuentra la imagen correspondiente en su memoria (cfr. *Ibid.*, vv. 9-11), ni siquiera su alma se fusiona con la imagen de la belleza (cfr. *Ibid.*, vv. 12-14). Según el análisis contextual hecho por Serés, tal imagen consiste en un fantasma que “no coincide ni con el objeto sensible ni con la idea innata y trascendente, está a medio camino [...] entre la sensibilidad y el intelecto, entre lo corpóreo y lo incorpóreo”¹²⁸. La alta inestabilidad que caracteriza la imagen es advertida en la serie de oposiciones, reflejadas en el entramado antitético entre los cuartetos y los tercetos del soneto, como dice Morros: la vista se opone a la memoria; el calor, a la ausencia del calor; el hecho de salir y entrar espiritualmente por los ojos (el camino fácil) contrasta con el no salir-entrar en el corazón; además, el salir de los espíritus como perdidos es antagónico al reventar por la salida de los mismos¹²⁹.

¹²⁷ Marsilio Ficino, *op. cit.*, p. 134 (Discurso VI, 6).

¹²⁸ Guillermo Serés, *op. cit.*, p. 202.

¹²⁹ Véase la anotación de Bienvenido Morros, en su edición de Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, p. 28.

Efectivamente, la imaginación es una potencia subconsciente, que podría ser positivo-sublime-apolínea o negativo-perverso-dionisiaca. Se engendra en la razón y sirve como motivo fundamental para la creación del retrato divino en el interior del amante. Pero, cuando la fuerza se debilita, sin concentrarse en la inspiración de la bella imagen, del subconsciente nace la “ebullición dionisiaca”, y se transforma en las múltiples seducciones de la realidad¹³⁰. Un ejemplo representativo se ve en el mito de Orfeo y Eurídice, tal y como Garcilaso refleja en su última pieza bucólica:

Estaba figurada la hermosa
Eurídice, en el blanco pie mordida
de la pequeña sierpe ponzoñosa,
entre la hierba y flores escondida;
descolorida estaba como rosa
que ha sido fuera de sazón cogida,
y el ánima, los ojos ya volviendo,
de la hermosa carne despidiendo.

Figurado se vía estensamente
el osado marido, que bajaba
al triste reino de la oscura gente
y la mujer perdida recobraba;
y cómo, después desto, él, impaciente
por mirarla de nuevo, la tornaba
a perder otra vez, y del tirano
se queja al monte solitario en vano.

(*Égloga III*, vv. 129-144)

La muerte de la enamorada simboliza la muerte del alma del amante, o mejor dicho, la disminución de su fuerza sublime. Por tanto, Orfeo entra en el terreno de Hades, con el fin de rescatar el amor perdido. Se trata de la aplicación imaginaria, por medio de la cual el amante busca la imagen de la belleza en su propia memoria. Eurídice encarna no sólo el anhelo del ascenso espiritual de Orfeo, sino también la fascinación de la belleza profana. El amante desciende a la región de las sombras, o sea, al recinto subconsciente, y pone en marcha la fuerza de la creación, cesando el discurrir de los ríos y moviendo los árboles con sus cantos, así como incitando a escuchar su llanto a los fieros animales y fríos peñascos (cfr. *Soneto XV*, vv. 1-6).

¹³⁰ Véase el análisis mítico de Paul Diel, en *op. cit.*, pp. 132.

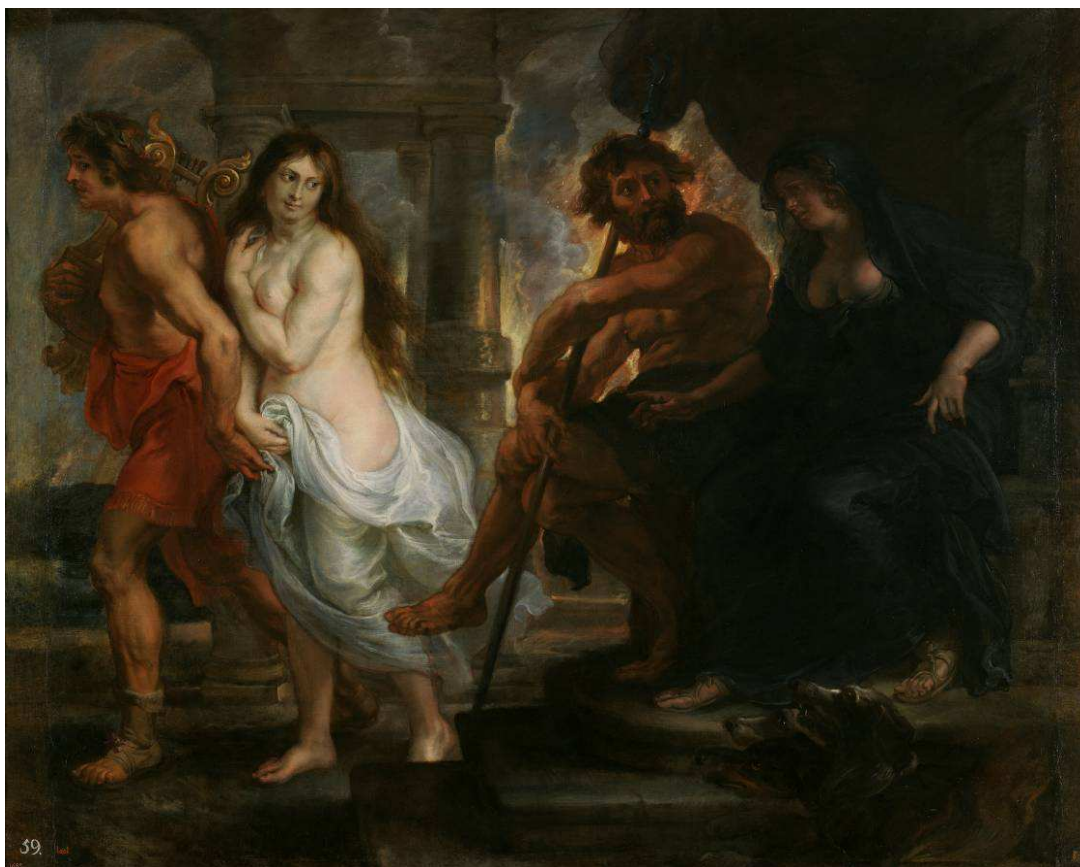


Fig. 42. Pablo Pedro Rubens, Orfeo y Eurídice (1636-1637), óleo sobre lienzo, conservado actualmente (pero no expuesto) en el Museo Nacional del Prado, Madrid¹³¹.
El cuadro muestra el episodio de que Orfeo, a espaldas de Eurídice, trata de llevarla al mundo exterior desde el contorno oscuro de los muertos, gobernado por Hades y su esposa Perséfone.

Eurídice puede renacer, y el alma de Orfeo poseerá el nuevo vigor de la vida, al igual que se recuperará la hermosa imagen ausente, a través de la aplicación de la fuerza imaginario-creativa. El funcionamiento subconsciente es convalidado por el contrato oral de Hades, quien mandó a Orfeo no volver a mirar a Eurídice antes de traspasar el umbral del mundo infernal; a saber, que el amor renacerá a condición de que el amante esté “imbuido por la transformación del remordimiento en alegría de volver a encontrar a Eurídice”¹³². Sin embargo, la impaciencia de Orfeo destruye su convenio con Hades: incitado por el brusco deseo corpóreo-sensorial, el amante

¹³¹ Fuente de la imagen: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/orfeo-y-euridice/> (“Galería online”, Museo Nacional del Prado) [fecha de consulta: 25/04/2013].

¹³² *Ibid.*, pp. 133.

vuelve su mirada hacia el amor muerto; o sea, a buscar las promesas perversas del subconsciente que se deberían dejar. Al final, la fantasía se hace sombra ilusoria, y no llega a recrear la nueva imagen de la belleza. A través de este mito se transmite un hecho significativo de que la bella imagen se configura y se mantiene firme en la interioridad del amante, únicamente si la misma proviene del intelecto, y a su vez está desprovista del cuerpo físico y de la seducción sensorial.

Verdad es que la imaginación consiste en la potencia vacilante entre los sentidos y la razón. En la circulación del amor, se ciñe a elogiar uno de los extremos: lo sensitivo o lo intelectual; lo particular o lo universal. Si el amante opta por la belleza sensitiva y particular, nunca conseguirá transformarse del amante en el amado. Al contrario, de mantener la fuerza racionalmente, el amante se unirá con la imagen del amor en su interior¹³³. En la *Égloga II*, Garcilaso toma en préstamo el mito de Narciso para exponer el monólogo de Albanio ante su propia imagen, reflejada en el agua. Aquí, observamos no sólo la función consoladora de la fantasía, sino también su impulso ascensional con respecto a la búsqueda de la belleza:

Por ella no conviene lo que entramos
con ansia deseamos, porque al punto
que a ti me acerco y junto, no te apartas;
antes nunca te hartas de mirarme
y de sinificarme en tu meneo
que tienes gran deseo de juntarte
con esta media parte. Daga, hermano,
écham' acá esa mano, y como buenos
amigos a lo menos nos juntemos,
y aquí nos abracemos. ¡Ah, burlaste!

.....

Ya yo me consolaba en ver serena
tu imagen, y tan buena y amorosa.
No hay bien ni alegre cosa ya que dure.

(*Égloga II*, vv. 963-972; 979-981)

La imagen en el agua visualiza concretamente la belleza de la que se enamora el amante, e inspira su deseo de poseerla. Dirigida por la razón, la imagen es reco-

¹³³ Véase la dilucidación detallada de Guillermo Serés, en *op. cit.*, pp. 195-196.

cida como la otra mitad del alma del enamorado, y al mismo tiempo, en compañía de la imaginación, tranquiliza al amante desprovisto del amor, y aún más le agrada interiormente, según declara el pastor-amante en el último verso del texto citado: “No hay bien ni alegre cosa ya que dure” (*Ibid.*, v. 981). Simbólicamente, el agua en el mito sirve de espejo “abierto a las profundidades del yo: el reflejo del yo que allí miramos revela una tendencia a la idealización”¹³⁴. Frente a la imagen reflejada en el agua, Narciso siente la continuidad de la belleza, mientras se muere físicamente en la contemplación de la propia belleza. Por la fantasía, el cuerpo del amante cae en el agua, y se fusiona espiritualmente con la bella imagen, de la que se enamora (cfr. *infra*, Fig. 43). A juzgar por el análisis espiritualista de Culianu, tal fantasma es la imagen que los preámbulos del deseo instauran dentro del sujeto; a saber, la imagen preexistencial del individuo o la huella eterna del amor, que se imprime en el alma del amante¹³⁵. Con la alusión al mito de Narciso, se deja claro el motivo de que Albano, después de monologar ante su propia imagen, intenta arrojar al río, liberando el alma de la prisión corporal, como el pastor proclama acto seguido: “¡Yo haré que descarné esa alma osada / aquesta mano airada!” (*Ibid.*, vv. 991-992).

Por lo demás, la memoria también desempeña el papel importante en el tema espiritual, puesto que consiste en el lugar donde se deposita y se provee la imagen del amor. Cuando el amante trata de configurar la hermosura en su interior, suele recurrir a la memoria para llevar a cabo la tarea de ideación. Según se refleja en la *Égloga II*, el pastor que ha sido rechazado por la amada tiene presente el amor en el recuerdo. En la medida de la recordación dulce, se detiene el sufrimiento doloroso del amor, y se continúa el pensamiento obsesionado por éste mismo; atendiendo a la declaración de Albano: “En aquesta memoria me detuve / como si aquesta fuera medicina” (*Ibid.*, vv. 548-549). Tal hecho coincide con la concepción bembiana en cuanto al amante ideal, quien es sensato y no fuerza la toma del amor. Al entender

¹³⁴ Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt, *op. cit.*, p. 472.

¹³⁵ Cfr. Ioan P. Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento. 1484*, prefacio de Mircea Eliade, trad. Neus Clavera y Hélène Rufat, 2ª ed., Madrid, Siruela, 2007, pp. 71-79.

que no es capaz de poseer concretamente el ser amado por el destino inevitable, lo contempla pura y simplemente en su propia recuerdo, tal y como actúan los sabios.

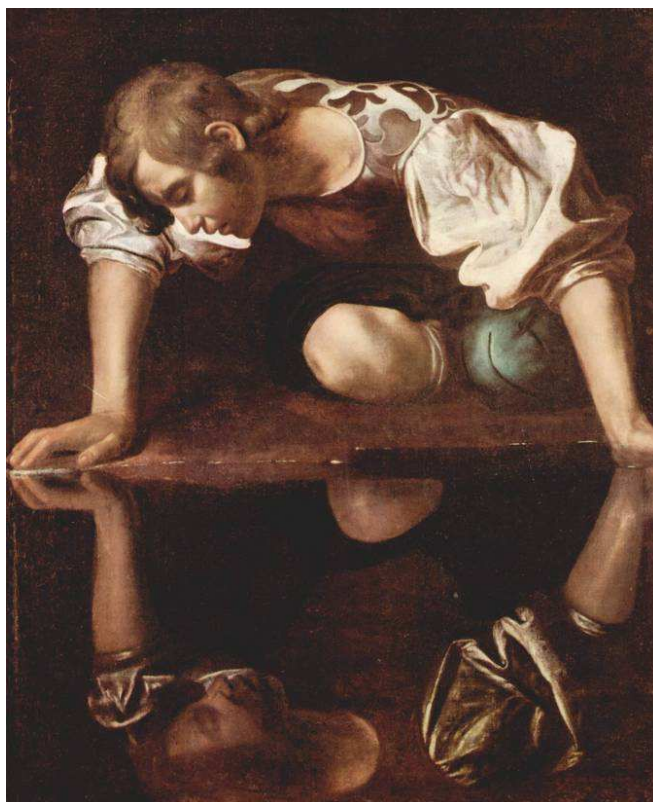
Dicho en palabras de Bembo:

Che se la fortuna t'ha della tua cara donna spogliato, dove tu amante di lei voglia essere, poscia che altro fare non se ne può, non la disiderare, e quello, che perduto vedi essere, tieni altresì per perduto. Amala semplice e puramente, sì come amare si possono molte cose, come che d'averle niuna speranza ne sia. Ama le sue bellezze, delle quali tanto ti maravigliasti già e lodastile volentieri, e, dove il vederle con gli occhi ti sia tolto, contentati di rimararle col pensiero, il che niuno ti può vietare¹³⁶.

[Que si la fortuna te ha privado de tu amada señora, si quieres ser amador de ella, pues que otra cosa no se puede hacer, no la deseas, y lo que ves ser perdido, tenlo otrosí por perdido. Ámala simple y puramente, así como muchas cosas se pueden amar, aunque esperanza alguna no haya de poseerlas. Ama sus lindezas, de las cuales tanto te maravillaste en otro tiempo y de buena gana las alabaste, y si verlas con los ojos te es quitado, conténtate con remirlas con el pensamiento, lo cual nadie te puede vedar.]

Fig. 43.

*Michelangelo Merisi da Caravaggio, Narciso (1594-1596), óleo sobre lienzo, conservado en la Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma*¹³⁷.



¹³⁶ Pietro Bembo, *op. cit.*, pp. 260 y 262-263 (Libro II, 15).

¹³⁷ Fuente de la imagen: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_o65.jpg ("File: Michelangelo Caravaggio", *Wikipedia*) [fecha de consulta: 05/04/2013].

Aparte de conferir la función analgésica a la imagen conservada en el recuerdo, Garcilaso describe la memoria como purgatorio espiritual:

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!

¿Quién me dijera, cuando las pasadas
horas que'n tanto bien por vos me vía,
que me habiades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Pues en una hora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
llévame junto el mal que me dejastes;

si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

(*Soneto X*, vv. 1-14)

El amante desea morir en el recuerdo de la hermosura. Según señala Navarrete, las “dulces prendas” (*Ibid.*, v. 1) no sólo se refieren al signo de amor como se ve en la lírica convencional, sino que también tiene un sentido más amplio en esta pieza poética: la reflexión sobre el paso del tiempo¹³⁸. Ante el influjo petrarquista, Garcilaso expone las prendas femeninas como el botín o pillaje de amor. En la memoria, el amante tanto sufre los asaltos como saborea la dulzura de este mismo, y percibe que la alegría del pasado es la causa de los dolores del presente (cfr. *Ibid.*, vv. 5-8). Por lo tanto, espera que cuando se aleja el placer, pueda llevar consigo a la vez los dolores aflictivos, para dejar en paz al amante (cfr. *Ibid.*, vv. 9-11). Si no fuese así, en opinión de éste mismo, la amada desearía que muriese en la memoria amarga, abrazando los bienes de la felicidad virtuosa (cfr. *Ibid.*, vv. 12-14). Esta muerte no es la sencilla búsqueda del placer por parte del amante, sino que, por lo contrario, el amante aspira por surgir conscientemente de esta muerte como el pretendiente espiritualizado a la manera petrarquista¹³⁹.

¹³⁸ Ignacio Navarrete, *op. cit.*, p. 152.

¹³⁹ Cfr. *Ibid.*, pp. 152-153.

En breve conclusión, mediante la contemplación racional, el amante entiende que se debe substituir los ojos físicos por los ojos anímicos con el fin de percatarse de la verdadera belleza-bondad del amor. Enlazando la razón con la imaginación, el amante entra en lo profundo de su propia alma, reflexiona sobre la bella imagen en la memoria, purificándola, y busca la idea correspondiente con la belleza exterior. Tanto es así que, una vez desprovisto de ésta, el amante configura la imagen y se la une interiormente. Este espectro ilusorio es propio del amante, es la otra mitad de su alma, y también consiste en la partícipe bondad divina, que el Hacedor concedió a cada individuo al crear el hombre. El amante es consciente de la existencia de la hermosura-bondad interna, al mismo tiempo que se muere sensitivamente. Acaba la vida perverso-corporal-sensorial para iniciar la nueva vida espiritual, tal y como Garcilaso deja ver en la pieza sobre la impresión interna del amor: “mi alma os ha cortado a su medida” (*Soneto V*, v. 10). Acto seguido, refleja: “por vos nací, por vos tengo la vida, / por vos he de morir y por vos muero” (*Ibid.*, v. 13-14). Mediante el cambio de vida, Garcilaso expresa que el amante se ve libre de la prisión corporal, y se fusiona espiritualmente con la belleza interior.

D. PERFECCIÓN ASCENSIONAL

Conforme al espiritualismo neoplatónico, el amor es un deseo de belleza, y su fin consiste en el deleite del amante en la unión con la cosa amada. El origen de la belleza viene de la Divinidad, que es como el sol, proyectando los rayos hermosos, desde el centro hacia las periferias. Cuanto más cerca se sitúan los objetos del sol, tanto más pureza contarán con la belleza divina. Por consiguiente, el amante ideal siempre trata de elevar su sentimiento, conduciéndolo hacia el contorno perfecto, con el fin de unírsele permanentemente. Al declarar la doctrina platónica sobre la conexión entre el ascenso del amor y la perfección de la hermosura (cfr. *Banquete*, 208^b-210^d), Hebreo explica:

Así pues, el fin de este amor no es alcanzar la belleza que le falta al amante, ni deleitarse con la unión de dicho amado, sino lograr que éste adquiriera la mayor perfección posible, de la que carecería si no la obtuviese por el amor del amante, y que el divino amante se deleite en la belleza superior a la que llega el amado universo gracias a su divino amor, tal como sucede en todos los amores de los seres superiores hacia los inferiores [...]; el amor de los cuales es deseo de que su inferior alcance el mayor grado posible de perfección y belleza, en cuya unión con el amado se deleita el amante; ese deleite del amante en la perfección y en la belleza del amado es el fin del amor de dicho amante¹⁴⁰.

El amor espiritual es inspirador. Al contemplar de modo racional la hermosura, el amante se percata de la bondad virtuosa que ella contiene en sí misma. Y pasando por la hermosura individual a la universal, el amante encuentra la imagen pura de la suprema belleza o el sumo bien en su propia alma. Esto es el proceso del ascenso espiritual. Desde el punto de vista de Hebreo, el amor divino que el Señor confiere al hombre, no le volverá más perfecto en su carácter; sino que, en cambio, cuando el hombre muestra su amor general y universal hacia el Señor, empieza conducirse hacia la *scala perfectionis* del alma. En palabras excelentes del tratadista: “el amor que dirige al universo hacia su propia perfección es el que éste siente, mediante su parte intelectual, por la suma belleza divina. Así pues, no es el amor de Dios por el universo el que lleva a éste a su perfección, sino el del universo hacia Dios”¹⁴¹.

Por otra parte, el amor espiritual goza de la potencia transformadora, que no sólo convierte al amante en amado, sino que le une con el ser del que se enamora. Conforme a la declaración de Lewis, “El eros hace que un hombre desee realmente no una mujer, sino una mujer en particular. De forma misteriosa pero indiscutible, el enamorado [impulsado por el eros] quiere a la amada en sí misma, no el placer que pueda proporcionarle”¹⁴². Además, el propio estudioso adopta una perspectiva metafórica para abordar el tema poético sobre el “comerse” o la posesión absoluta del amante, y opina que se trata de la penetración espiritual que el amante efectúa

¹⁴⁰ León Hebreo, *op. cit.*, pp. 608-609 (Diálogo III, 4, 6, 2).

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 625 (Diálogo III, 4, 6, 3).

¹⁴² C. S. Lewis, *Los cuatro amores*, trad. Pedro Antonio Urbina, 9ª ed., Madrid, Rialp, 1999, p. 106.

con respecto al ser amado, para metamorfosearse en éste. Acto seguido, tomando en préstamo la obra del gran poeta británico John Milton, señala la identificación del amante con la enamorada: “Milton ha sido más expresivo al imaginar criaturas angélicas con cuerpos hechos de luz, que pueden conseguir una total interpenetración, en vez de nuestros simples abrazos. Charles Williams dijo algo de eso con estas palabras: «¿Te amo? Yo ‘soy’ tú»”¹⁴³. De aquí saca la conclusión de que “una de las primeras cosas que hace el eros es borrar la distinción entre el dar y el recibir”¹⁴⁴. A su entender, el amor (o eros, según la clasificación de Lewis) consiste en la fuerza ascensional, que hace al amante abstenerse de los placeres deseosos, identificarse con el ser amado, hasta fundirse con él. Tal concepción se corresponde con la idea propuesta por Erasmo, maestro de los humanistas del Quinientos, en la *Stultitiae laus*, donde se reflejan no sólo el pensamiento bíblico y los valores cristianos, sino también el dogma platónico. Se predica la perfección del amor, por boca de Moría, figura característica de la locura cuerda o la locura sensata:

De hecho, el que ama apasionadamente ya no vive en sí sino en el objeto de su amor, y cuanto más se aparta de sí mismo para entregarse a su amor, más feliz es. [...] En consecuencia, ¿cuál puede ser esa vida bienaventurada a la que aspiran con tanto afán tantas almas piadosas? El espíritu será más fuerte y dominará y arrastrará al cuerpo. Y lo hará más fácilmente por haber purgado y debilitado en parte el cuerpo en esta vida con miras a su transformación. [...] Ciertamente que esta felicidad sólo alcanzará su plena perfección cuando las almas, recuperado su primitivo cuerpo, alcancen la inmortalidad¹⁴⁵.

Los autores renacentistas ponen de relieve el pensamiento antropocéntrico en la expresión del tema de amor. Con su elaboración poética, la aceptación pasiva de las gracias del Señor por parte del amante se convierte en la búsqueda espontánea del sumo bien, a través de la cual se descubre el retrato divino en el propio interior del amante, y se funde con él para siempre. Al seguir la *scala perfectionis* espiritual,

¹⁴³ *Ibid.*, p. 107.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 108.

¹⁴⁵ Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura*, introducción, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, 3ª reimpresión, Madrid, Alianza, 2001, pp. 149-150.

en primer lugar, notamos la transformación previa del alma; o bien, el intercambio de espíritus vitales, que permite al amor humano elevarse platónicamente al amor ideal¹⁴⁶.

1) Transformación del amante en el amado

Según Platón, en la medida en que el amante recibe el estímulo del chorreo de la belleza, su alma absorbe nuevo vigor, y sus alas anímicas, dada la nutrición de la belleza, empiezan a crecer, y al final llevan al alma hacia lo alto del cielo, para que se funda con lo bello en su pureza prístina. El crecimiento del plumaje espiritual es descrito detalladamente por Platón, tal como la circulación del calor húmedo:

se calienta con un calor que empapa, por así decirlo, la naturaleza del ala, y al caldearse, se ablandan las semillas de la germinación que, cerradas por la aridez, les impedía florecer; y, además, si el alimento afluye, se esponja el tallo del ala y echa a nacer desde la raíz, por dentro de la sustancia misma del alma, que antes, por cierto, estuvo toda alada. Anda, pues, en plena ebullición y burbujeo, y con esa sensación que tienen los que están echando los dientes cuando ya van a romper, ese picor y escozor en las encías, así le pasa al alma del que empieza a echar las plumas (*Fedro*, 251^{b-c})¹⁴⁷.

Se trata de la metamorfosis psíquica del amante, y también consiste en el trayecto imprescindible del encuentro con el amor real. Según Platón dilucida en el mismo *Diálogo*, tan pronto como las alas espirituales echan el plumaje, el alma comienza a sublimarse, y el amante va a encontrar la imagen del amor en su propio interior. Esto es, la recompensa del amor, igual que el reflejo de éste mismo; dicho de modo original del filósofo, que es un “anti-amor” o “Anteros”, donde el amante descubre su propia imagen, como si se estuviera mirando en un espejo¹⁴⁸. El alma humana es criatura de Dios, y también es iluminada por sus rayos. A juzgar por la declaración de Ficino, éstos constituyen la luz divina e infusa, que el Señor confiere a la mitad

¹⁴⁶ Cfr. Guillermo Serés, *op. cit.*, p. 189.

¹⁴⁷ Platón, *Diálogos III...*, cit., pp. 351-352.

¹⁴⁸ Véase *Fedro*, 255^{d-e}, en *Ibid.*, pp. 359-360.

del alma del amante, en contraste con la otra mitad, iluminada por la luz natural e innata. Como la primera mitad presta atención al plano inteligible, se presenta más brillante; en cambio, la segunda se compromete en el mundo material, de ahí que se muestre tenebrosa. Siempre que el amante caiga en la cuenta de la importancia de las substancias superiores, y emprenda la subida hacia el plano divino, las luces espirituales del amante, “reunidas en una sola, como dos alas, le permiten volar por las regiones superiores”¹⁴⁹.

Sabido es que el desarrollo del interior alado comprende el sentido simbólico, que se refiere al ascenso anímico, y además, desde el punto de vista del amante, se trata del encuentro intencional del amor verdadero. Un buen ejemplo se refleja en la obra magistral de Apuleyo, donde el protagonista desea que, después de servirse del ungüento de la hechicera Pánfila, en su espalda crezcan fuertes plumas, con el fin de poder volar y rodear siempre a la amada, Fótide. Según se dirige a su amor: “et impertire nobis unctulum indideme per istas tuas pupillas, mea mellitula, tuum-que mancipium inremunerabili beneficio sic tibi perpetuo pignera ac iam perforce ut meae Veneri Cupido pinnatus adsistam tibi” [Dame un poco del ungüento de ese bote-tillo; te lo pido por estos ojos míos, que te pertenecen, bomboncito mío. Liga a tu persona para siempre a este esclavo tuyo con un beneficio que nunca podrá pagarte, de tal suerte que yo esté a tu lado, mi querida Venus, como un Cupido alado]¹⁵⁰. Y Guillermo Serés, al indagar en el desprendimiento de lo corporal por parte del alma del amante, cita un fragmento de la novela pastoril de Montemayor donde la sabia Felicia dice que se pinta al amor “con alas porque velocísimamente entra en el ánima del amante; y cuanto más perfecto es, con tanto mayor velocidad y enajenamiento de sí mismo, va a buscar la persona amada; por lo cual, decía Eurípides que el amante vivía en el cuerpo del amado”¹⁵¹.

¹⁴⁹ Véase Marsilio Ficino, *op. cit.*, pp. 72-73 (Discurso IV, 4).

¹⁵⁰ Lucio Apuleyo, *Las metamorfosis o El asno de oro*, edición bilingüe, estudio literario, traducción y notas de Santiago Segura Munguía, Bilbao, Universidad de Deusto, 1992, pp. 150 y 151 (Libro III, 22).

¹⁵¹ Véase la observación de Guillermo Serés, en *op. cit.*, pp. 213-214. En cuanto al texto pastoril, cito de Jorge de Montemayor, *La Diana*, edición de Asunción Rallo, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 1999, p. 298 (Libro IV).

Mientras que los novelistas suelen usar la narración directa y denotativa para reflejar sus ideas, los poetas como Garcilaso se inclinan por adoptar la descripción connotativa con el fin de dejar ver sus pensamientos y sentires. El autor toledano, heredando la tradición lírica de Ovidio y Petrarca, dibuja dos veces la deformación de Dafne en laurel, respectivamente en el *Soneto XIII* y la *Égloga III* (vv. 145-168). Entre los dos, el primero presenta perfectamente la transición y circulación espirituales de los enamorados. Aquí, los versos íntegros del soneto:

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu'el oro escurecía:
de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo 'staban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.
Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.
¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!
(*Soneto XIII*, vv. 1-14)

En los cuartetos, el poeta imita al maestro romano, describiendo en detalle la transfiguración de la joven amada: los brazos se convierten en ramos, los cabellos en hoja, la copa arbórea ocupa el lugar de su cabeza, la tierna piel está cubierta de la dura corteza, y los blancos pies se hacen raíces, aferradas a la tierra (cfr. Ovidio, *Metamorphoseon*, Lib. I, vv. 548-552). Además, el “vi” que Garcilaso interpola en el tercer verso nos recuerda la expresión cancioneril de Petrarca: “e i capei vidi far di quella fronde” [vi mi pelo hacerse aquella fronda] (*Rima XXIII*, v. 43). Lo único que difiere de Petrarca es que, en este caso, mientras que el poeta italiano observa su propia transfiguración espiritual, es probable que Garcilaso esté contemplando un cuadro sobre el tema mítico, igual que él expresa en la *Égloga III*. No obstante, a juicio de la declaración de Navarrete, Garcilaso en este soneto se identifica con el

perseguidor Apolo, “situando directamente al poeta, y por extensión al lector, en el lugar de Apolo, como si viera la transformación como aquél la vio y la experimentó, sintiendo la frustración del perseguidor”¹⁵².

Efectivamente, el “vi” del Soneto XIII es un léxico dubitativo, que consiste en el revelador del objetivo del poeta. Aunque Garcilaso recrea el cuento ovidiano, no muestra el mito entero, sino que se enfoca en la descripción del momento esencial de la transformación. ¿El hecho contiene algún sentido específico? Claro que sí. El poeta intenta destacar la transformación de Dafne, o sea, mostrar el cambiante ser de amor. Conforme a la explicación del profesor Prieto¹⁵³, a lo mejor tuvo ante sus ojos el renombrado cuadro de *Apolo y Dafne*, realizado por Antonio Pollaiuolo (cfr. *infra*, Fig. 44): el dios del sol se abraza a la ninfa, cuando ella se convierte en árbol, cuyos brazos se hacen “luengos ramos” (*Soneto XIII*, v. 2), ocupando casi la mitad de todo el plano; los cabellos entrelazados con los ramos se están oscureciendo; el pie cubierto de corteza se hince en la tierra, y el otro que permanece blanco y tierno se deja colgado, mostrando por un lado el estado de la huida; por otro, casi fundido con la pierna derecha de Apolo. Advertimos además que el poeta utiliza una serie de vocabulario relativo al movimiento, indicando la vitalidad que continúa: crecer, tornarse, estar bullendo y volverse. De hecho, para Garcilaso, el relato del mito no se refiere simplemente a la exposición legendaria, y tampoco se limita a la función decorativa de la poesía, sino que en la mayoría de las ocasiones, se alude al estado interior del propio poeta-amante. Según constata Antonio Prieto: “no es frecuente que en Garcilaso la utilización del mito *desde fuera* de él, es decir, sin que funcione como *velamen* metafórico o comparativo de un estado anímico (el de Orfeo), o sin que se *subordine* a un conjunto de comunicación intimista, como en la *Égloga III*, *cubriendo de significado* de nuevo mito instaurado de Elisa y Nemoroso”¹⁵⁴.

¹⁵² Ignacio Navarrete, *op. cit.*, p. 131. En cuanto al empleo de la primera persona “vi” y su enlace con la identidad apolínea del poeta, véase el estudio de Mary E. Barnard, “The Grotesque and the Courtly in Garcilaso’s Apollo and Daphne”, en *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon and the Grotesque*, Durham (EE.UU.), Duke University, 1987, pp. 115-116.

¹⁵³ Cfr. Antonio Prieto, *Garcilaso de la Vega*, cit., p. 122.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 121. La cursiva es del propio autor, que sirve para destacar sus ideas espesas.



Fig. 44.

Antonio del Pollaiuolo (también conocido como Antonio Pollaiuolo), Apolo y Dafne (hacia 1460), pintura al temple, conservado ahora en la National Gallery, Londres¹⁵⁵.

Aparte de aprovechar una variedad léxica de cambios para reflejar lo vivo y lo verosímil de la transformación, Garcilaso pone de manifiesto la conexión espiritual entre el amante y el ser amado, a través de versos conceptuosos en los dos últimos tercetos. Aquí radica la originalidad del poeta. En la *Rima CCXXVIII*, Petrarca nos deja ver directamente el trasplante de laurel que el amor realiza en su pecho, y con el cultivo de la pluma, los suspiros y las lágrimas, las hojas del árbol se convierten en cada vez más frondosas¹⁵⁶. Garcilaso, más allá de dibujar meramente el proceso del trasplante, toma en préstamo la anécdota apolínea, dramatizando la unión del

¹⁵⁵ Fuente de la imagen: <http://paintings-art-picture.com/paintings/archives/3857/pollaiuolo-antonio-del-apollo-and-daphne-painting> ("Pollaiuolo, Antonio del, Apollo and Daphne Painting", *Paintings Art Picture Gallery*) [fecha de consulta: 30/01/2013].

¹⁵⁶ Refiérase al estudio del presente trabajo, en *supra*, pp. 232-233 y ss.

alma con el amor, y al mismo tiempo reflejando la identificación del propio amante con el árbol querido: cuanto más llora y canta el poeta-amante hacia Dafne, tanto más crece y florece la propia obra que merece el laurel, el amor¹⁵⁷. Aquí, la agudeza conceptuosa se refiere no sólo al plano poético-creativo, sino más bien al espiritual del amante: el vehemente deseo de la búsqueda causa la transformación de la dama, y el amante testifica todo el proceso de cambio aflitivo, como si él experimentase igual sufrimiento que la amada. En la medida de que el amante se reconoce como “la causa de tal daño” (*Soneto XIII*, v. 9), la transformación de Dafne es homóloga al cambio intimista del amante. La insinuante fusión del amor se corresponde con la expresión artística de Pollaiuolo (cfr. *supra*, Fig. 44): el cuerpo de Apolo se inclina y casi pega completamente al tronco del semi-árbol; mientras tanto, las piernas de ambos amantes están a punto de trabarse.

En cuanto al cuento mítico, más vale considerarlo como la adaptación del ser amado a la natura por parte del amante, que verlo como la simple transformación de la belleza. Hebreo aborda el mito desde el punto de vista del carácter particular de Apolo, y señala que el Sol, que envía sus ardientes rayos hacia Dafne, hija del río Peneo y encarnación de la humedad inmanente de la tierra, procura atraerla hacia sí, exhalándola en forma de vapores. El Sol, atraído naturalmente por la humedad, quiere convertirla en parte de sí mismo, de forma que emana luz y calor, para que la humedad penetre los poros de la tierra, se desprenda de ésta, y sea evaporada y asimilada por el Sol. El río Peneo, con el fin de socorrer a Dafne de la persecución y captación del Sol, o sea, para guardar la humedad en la tierra, la metamorfosea en laurel. ¿Por qué no es otro tipo de vegetación, sino el laurel? Según explica el propio pensador, “porque es en éste —árbol excelente, perenne, siempre verde, oloroso y cálido en su generación— donde se manifiesta, más que en ningún árbol, la mezcla de los rayos solares con la humedad de la tierra”¹⁵⁸. El laurel es producto del deseo

¹⁵⁷ Cfr. Bienvenido Morros, nota textual, en Garcilaso de la Vega, *Obra poética...*, cit., p. 35.

¹⁵⁸ León Hebreo, *op. cit.*, p. 287 (Diálogo II, 3.2). En cuanto al esclarecimiento de la significación del mito, véase también *Ibid.*, pp. 284-286.

de Apolo, y también es el árbol consagrado a él. Por el laurel, el dios se honora y se glorifica. Por lo tanto, cuando la belleza corporal de Dafne desaparece, y se vuelve en la sublime idea de la belleza espiritual (laurel), Apolo lo riega con sus lágrimas divinas, suplicando que sea robusto y frondoso el árbol, según Garcilaso refleja en el desenlace de la susodicha pieza: “i... que con llorarla crezca cada día / la causa y la razón por que lloraba!” (*Ibid.*, vv. 13-14). El amante se identifica totalmente con el objeto de amor, y lo reconoce como su vida. Tal hecho constituye el atributo del amor “romántico”, y asimismo configura la representación suprema del modelo de afecto; en concordancia con el maestro del siglo XX, Ortega y Gasset: “El amor de enamoramiento —que es, a mi juicio, el prototipo y cima de todos los erotismos— se caracteriza por contener, a la vez, estos dos ingredientes: el sentirse «encantado» por otro ser que nos produce «ilusión» íntegra y el sentirse absorbido por él hasta la raíz de nuestra persona, como si nos hubiera arrancado de nuestro propio fondo vital y viviésemos trasplantados a él, con nuestras raíces vitales en él”¹⁵⁹.

Por añadidura, Mary E. Bernard sostiene que el poeta muestra su habilidad y maestría prosódica en los dos versos que acabamos de citar (cfr. *Ibid.*, vv. 13-14): el empleo del poliptoton (*llevarla / llorava*) y la aliteración del fonema [k] provocan la explosión del sonido cacofónico, que se hace eco del “psychological state of the lover at the moment of the intensification of his pain” [estado psíquico del amante en el momento de la intensificación de su dolor]¹⁶⁰. De tal modo, se plasma conceptualmente la metamorfosis intimista de Apolo, tan tormentosa como la ebullición, burbujeo, picor y escozor del crecimiento de las plumas, que Platón deja ver en su *Diálogo*: “Bullen, escuecen, cosquillean las nacientes alas” (*Fedro*, 251^c)¹⁶¹.

Después de la transformación, el alma del amante se funde perfectamente con el amor, según dice nuestro poeta a la señora de la que se enamora: “mi alma os ha cortado a su medida; / por hábito del alma misma os quiero” (*Soneto V*, vv. 10-11).

¹⁵⁹ José Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pp. 47-48.

¹⁶⁰ Véase el estudio detallado de Mary E. Barnard, en *op. cit.*, pp. 128-129.

¹⁶¹ Platón, *Diálogos III...*, cit., p. 325. Véase también nuestro tratado, en *supra*, p. 450.

Este “hábito” es el vestido espiritual, que procede del amor, y es confeccionado de acuerdo con la hermosa imagen de éste mismo, para envolverlo adecuadamente. El amante entabla una relación circular entre el alma y el vestido interior, al igual que Apolo tiende el vínculo causa-efecto entre el deseo y el lloro por la transfiguración de Dafne. El vestido amoroso enrolla el interior del amante; tanto es así, que ambos se fusionan firme y espiritualmente. Garcilaso refleja el proceso de la unión en una pieza de tonalidad metafórica:

Amor, amor, un hábito vestí,
el cual de vuestro paño fue cortado;
al vestir ancho fue, mas apretado
y estrecho cuando estuvo sobre mí.

(*Soneto XXVII*, vv. 1-4)

El hábito interior del amante es equivalente del paño de la amada. Esta homologación simboliza la coincidencia ideológica del amor, que, partiendo de la superficie espiritual, se extiende a la profundidad del alma, hasta abrazarse al propio ser del amante. En la situación armónica, el raciocinio se conforma con el sentimiento de vivo afecto, y el interior del amante nunca se separa de la bella imagen del amor:

mas ¿quién podrá deste hábito librarse,
teniendo tan contraria su natura,
que con él ha venido a conformarse?

Si alguna parte queda, por ventura,
de mi razón, por mí no osa mostrarse,
que en tal contradicción no está segura.

(*Ibid.*, vv. 9-14)

El interior cortado a esta medida se convierte en el nido propio del amor; según el pastor Nemoroso se queja de la Muerte, que “d’allí [del corazón] me llevó mi dulce prenda, / que aquél era su nido y su morada” (*Égloga I*, vv. 342-343). Acto seguido, el propio amante expresa su anhelo de que el alma se libere de la prisión corporal, y acompañado del amor ascienda a lo alto del mundo celeste, con el fin de disfrutar de la felicidad inmortal:

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves, estando queda,
¿por qué de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda,
y en la tercera rueda,
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos
donde descansa y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte?

(*Ibid.*, vv. 394-407)

2) Mitificación del amor

El poeta no sólo desea encontrar el amor verdadero, sino que aspira a conseguir la inmortalidad a través de éste mismo. Según esclarece Ficino en su tratado filográfico: el amor real lleva el alma del amante a lo alto del cielo, le distribuye los grados de felicidad, y le da gozo eterno¹⁶². No obstante, ¿cómo el amante profano inmortaliza el amor que se lanza a la búsqueda en este mundo? Dicho en la forma de Hebreo, “cuando [la belleza] es infinita como el último amor del universo creado, o sea, en el amor de su parte intelectual hacia el sumo bien, entonces es necesario que el fin de dicho amor sea un deleite inmenso e infinito, que es el fin de todo amor del mundo creado y para el cual nació el amor en este universo”¹⁶³. A mi modo de ver, la respuesta es simple, que es convertir la experiencia del amor individual en mito: el recuerdo eterno, compartido por toda la humanidad.

En el Renacimiento, la preponderancia del mito sobre los creadores no se ciñe a su expresión del arte (el código semántico y la señal simbólica, por ejemplo), sino que se extiende como reducto de estímulos a su comprensión general y polifacética

¹⁶² Véase el tratado de Marsilio Ficino, en *op. cit.*, pp. 79-81 (Discurso IV, 6).

¹⁶³ León Hebreo, *op. cit.*, pp. 623 (Diálogo III, 4, 6, 2).

del mundo¹⁶⁴. Entre las líneas del estudio antropólogo-social de Eliade, advertimos que el propio estudioso propone una serie de interrogaciones para deliberar sobre la cuestión del enlace entre la historia y el mito: ¿Por qué el mito no se entierra en el olvido después de tantos siglos? ¿Es auténtica la historia que se encuentra en el registro mitológico? ¿Por qué los eventos particulares son olvidables en el recuerdo comunitario? ¿Cómo la historia se transforma, entra en el mundo mítico, y deviene inmortal como legado de toda la humanidad? El antropólogo reconoce el conjunto primitivo de la mentalidad popular, y nos ofrece las respuestas apropiadas:

La memoria colectiva es ahistórica. Esta afirmación no implica establecer un «origen popular» de folklore ni defender la teoría de la «creación colectiva» respecto a la poesía épica. [...] Sólo queremos decir que [...] el recuerdo de los acontecimientos históricos y de los personajes auténticos es modificado al cabo de dos o tres siglos, a fin de que pueda entrar en el molde de la mentalidad arcaica, que no puede aceptar lo *individual* y sólo conserva lo *ejemplar*. Esta reducción de los acontecimientos a las categorías y de los individuos a los arquetipos, realizada por la conciencia de las capas populares europeas casi hasta nuestros días, se efectúa de conformidad con la ontología arcaica¹⁶⁵.

En el recinto bucólico, Garcilaso trata de establecer el mundo arcádico, donde los amantes retornan al estado primigenio de la ingenuidad, tal y como Adán y Eva se hallan en el jardín edénico de Dios antes de degradarse. Se revisa la conexión del hombre con su alma, se medita sobre el vínculo de la misma con la Naturaleza y el movimiento cósmico, para llegar a la elevación espiritual. Mientras tanto, el poeta mezcla el rostro de la individualidad con los personajes imaginarios, e integra elementos míticos a las historias de los amantes, reduciendo el sentimiento personal en ejemplar, categórico hasta arquetípico. De ahí, la creación del propio mito.

Las tres piezas eclógicas son un conjunto de historias trológicas, que presenta tres facetas del amor: degeneración, expurgación y ascenso. Dicho en la forma del

¹⁶⁴ Cfr. Carlos García Gual, *Introducción a la mitología clásica*, 1ª edición en «Área de conocimiento: Humanidades», 4ª reimpresión, Madrid, Alianza, 1999, pp. 183.

¹⁶⁵ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. Ricardo Anaya, 6ª reimpresión, Madrid, Alianza, 2009, p. 51. La cursiva del texto citado es del autor.

célebre erudito mitológico estadounidense Campbell, que se trata de la partida, la iniciación y el regreso¹⁶⁶. En primer lugar, por medio del rechazo cruel de Galatea y la muerte de Elisa, se muestran las vivencias del amor no correspondido. Salicio y Nemoroso reciben los consuelos y condolencia de la Naturaleza (cfr. *Égloga I*, vv. 197-206), en la medida en que dejan correr las lágrimas al ritmo fluvial (cfr. *Ibid.*, vv. 49-54), lloran en consonancia con los cantos de los pájaros (cfr. *Ibid.*, vv. 324-336), comparan la intimidad triste con el sombrío cielo (cfr. *Ibid.*, vv. 288-295), y cotejan el terror de la muerte con la oscuridad de la noche (cfr. *Ibid.*, vv. 310-323). Parece que la Naturaleza ejerce una función expurgativa en los pastores-amantes, que les recupera de las emociones agitadas, y les hace desengañarse del principio de la vida-muerte natural, así como del movimiento ordenado-armónico cósmico: todos los seres viven activamente a la salida del sol, y descansan temporalmente a la puesta de la propia esfera. Conforme a las expresiones del poeta al principio y al final de este poema:

El sol tiende los rayos de su lumbre
por montes y por valles, despertando
las aves y animales y la gente:
cuál por el aire claro va volando,
cuál por el verde valle o alta cumbre
paciendo va segura y libremente,
cuál con el sol presente
va de nuevo al oficio
y al usado ejercicio
do su natura o menester l'inclina;
.....
la sombra se veía
venir corriendo apriesa
ya por la falda espesa
del altísimo monte, y recordando
ambos [pastores] como de sueño, y acusando
el fugitivo sol, de luz escaso,
su ganado llevando,
se fueron recogiendo paso a paso.
(*Ibid.*, vv. 71-80; 414-421)

¹⁶⁶ Véase el entramado mitológico acerca de la aventura heroica, propuesto por Joseph Campbell, en *El héroe...*, cit., pp. 53-222.

Mientras que la *Égloga I* refleja la armonización espiritual de los pastores en el entorno depurador de la Naturaleza, la *Égloga II* en su aspecto relativo al amor muestra cómo el alma degradada se libera de la sensualidad, y alcanza de nuevo el estado racional. En el comienzo de la obra, se presenta el nuevo personaje Albano, quien simboliza el amante que, fomentado por el deseo, rompe el orden ideal de la interioridad. Al pasar el tiempo ingenuo (cfr. *Égloga II*, vv. 188-232) a la juventud pasional (cfr. *Ibid.*, vv. 320-325), el puro aprecio del amor se convierte en el ansia perversa de poseer físicamente la bella figura (cfr. *Ibid.*, vv. 778-801). No obstante, después de recibir la terapia acuática del profeta Severo, a saber, el entrenamiento del raciocinio, el amante va a llegar a la libertad espiritual, y se encuentra pacífico y armónico interiormente.

En la *Égloga III*, que es también la pieza de plena madurez de Garcilaso, el eje del argumento central vuelve al amor de Nemoroso y Elisa. Pero, a diferencia de la *Égloga I*, no se oyen más llores quejumbrosos ni canciones lacrimosas del pastor, sino que se ven las obras textiles de las ninfas, que muestran tres cuentos clásicos de Orfeo y Eurídice, Apolo y Dafne, Venus y Adonis, y al mismo tiempo una fábula legendaria de Nemoroso y Elisa, que ocurre en la realidad inmediata a las propias ninfas bordadoras. Todas las historias se enfocan en un núcleo temático: la muerte fulminante del amor. Este arte de expresión es similar al que Petrarca realiza en su *Rima CCCXXIII*, donde las seis imágenes antinaturales se refieren alusivamente a la muerte del amor, Laura (cfr. *supra*, p. 124). Garcilaso expresa su maestría en la elaboración lírica, procurando mitificar su tema de amor. En primer lugar, deja de adoptar la posición subjetiva del yo, el relator; por lo contrario, se retira del escenario poético, y como el espectador, deja hablar a los personajes actantes. Según las palabras del propio poeta en la dedicatoria de la obra:

De cuatro ninfas que del Tajo amado
salieron juntas, a cantar me ofrezco:
Filódoce, Dinámene y Climene,
Nise, que en hermosura par no tiene.
(*Égloga III*, vv. 53-56)

A lo largo de la representación del motivo amatorio, las historias se hibridan a menudo con las experiencias de Garcilaso, así que se conforma la intertextualidad magnífica entre la poesía y las vivencias del autor. Y a propósito de la mitificación, al amor singular se le otorga nuevo vigor espiritual, para que se vuelva el recuerdo colectivo. El alma de Eurídice se desprendió del cuerpo después de la muerte física; por más que lloró Orfeo, no volvió a este mundo profano. La hermosura de Dafne se metamorfosea en laurel, árbol consagrado a Apolo y adorado por el propio dios. Además, tan pronto como murió Adonis por los asaltos fieros del jabalí, su último suspiro fue llevado por la diosa erótica, Venus, a lo alto del cielo. Estos personajes míticos reflejan el hecho de la liberación y el ascenso espiritual del plano corpóreo al del más allá, para buscar una vida nueva. Garcilaso toma en préstamo la misma concepción, incorporando los rasgos míticos a la tela confeccionada por la náyade Nise, y crea su leyenda emulativa de amor: la muerte de Elisa, que se ambienta en la tierra natal del poeta, Toledo. Según dilucida Correa, “El evento de la muerte se refiere al pasado, pero el proceso de su figuración permite que sea contemplado en el presente y que se proyecte hacia el futuro, en virtud de la atemporalidad característica de las creaciones míticas”¹⁶⁷. De ahí, que en la *Égloga III* Garcilaso mitifique y eternice efectivamente el amor.

El amor cuenta con el carácter de fecundidad y creatividad, el cual es capaz de hacer perenne la vida espiritual del amante. Según sostiene Ortega y Gasset sobre las “Facciones del amor” en su tratado filosófico: “Nada hay tan fecundo en nuestra vida íntima como el sentimiento amoroso; tanto, que viene a ser el símbolo de toda fecundidad. Del amor nacen, pues, en el sujeto muchas cosas: deseos, pensamientos, voliciones, actos”¹⁶⁸. Por consiguiente —añade el propio filósofo—, el amor “viene a ser lo mismo que estarle continuamente dando vida, en lo que de nosotros depende, intencionalmente. Amar es vivificación perenne, creación y conservación intencio-

¹⁶⁷ Gustavo Correa, *op. cit.*, p. 279.

¹⁶⁸ José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 67.

nal de lo amado”¹⁶⁹. Entiéndase por ello, el amor enriquece espiritualmente la vida del amante, y le fomenta a crear otra vida nueva.

Dado el amor, Garcilaso crea su propio mito con el fin de mantenerlo inmortal en el mundo. Este intento se refleja, antes de nada, en el hilo dorado que las ninfas emplean para bordar los mitos, e incluido el cuento original de los pastores. Según el poeta pone en evidencia en las estrofas 13 y 14 de la *Égloga III*:

Poniendo ya en lo enjuto las pisadas,
escurriendo del agua sus cabellos,
los cuales esparciendo cubijadas
las hermosas espaldas fueron dellos;
luego, sacando telas delicadas
que’n delgadeza competían con ellos,
en lo más escondido se metieron
y a su labor atentas se pusieron.

Las telas eran hechas y tejidas
del oro que’l felice Tajo envía,
apurado después de bien cernidas
las menudas arenas do se cría,
y de las verdes ovas, reducidas
en estambre sutil, cual convenía,
para seguir el delicado estilo
del oro, ya tirado en rico hilo.

(*Ibid.*, vv. 97-112)

El hilo dorado de las telas se corresponde con la cabellera rubia de las ninfas, tanto es así que se atribuye carácter sagrado a los cuentos amorosos que están labrando. El oro es extraordinario, brillante, noble, y se le considera como matiz surrealista, transcendente y más allá de este mundo, por lo tanto en la creación artística, se le sirve normalmente como substancia divina¹⁷⁰. En la perspectiva de la ambientación poética, Garcilaso aplica los seres y el color sobrenaturales, concediendo a su obra una tonalidad mítica. En opinión de Azorín, con respecto a la elaboración artística del autor: “Pinta allí un paisaje de Toledo (espesura amena, tupida, junto al Tajo); pero sobre el paisaje castellano se destaca el grupo grácil y sensual de tres o cuatro

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 75.

¹⁷⁰ Véanse los estudios explícitos de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, en *op. cit.*, p. 786; y también Federico Revilla, en *op. cit.*, p. 497.

ninfas. Y luego, como una visión *plateresca*, estas ninfas, de cabellera de *oro*, van tejiendo, bordando, unas sutiles telas, también de *oro*, en que figuran complicadas pinturas de mitología, de amores y de leyendas”¹⁷¹. A saber, que las ninfas y el color dorado son los importantes parámetros creativos, de los que el poeta se sirve para mitificar su amor.

En el arte visual, no sólo el color desempeña un papel importante, sino que el contraste de luz y sombra merece la pena considerarse, ya que contribuye en gran medida a poner de manifiesto el tema de la obra. Según se señala en la *Égloga III*, en cuanto las ninfas acaban el bordado de las telas:

Destas historias tales variadas
eran las telas de las cuatro hermanas,
las cuales con colores matizadas,
claras las luces, de las sombras vanas
mostraban a los ojos relevadas
las cosas y figuras que eran llanas,
tanto, que al parecer el cuerpo vano
pudiera ser tomado con la mano.

(*Ibid.*, vv. 265-272)

Leo Spitzer, al analizar estos versos de mucha visualidad, se basa en los conceptos renacentistas de Leon Battista Alberti, Piero della Francesca y Leonardo da Vinci, declarando que la relación entre luz y sombra es igual que el entre blanco y negro, claro y oscuro, tanto matiza los colores, como hace las figuras parecer destacadas. Además, según se empeña el último creador-humanista, Leonardo, entre las artes plásticas, la pintura goza de la mayor superioridad, puesto que los pintores deben inventar el contraste de luz y sombra por su propia cuenta; en contraposición al de la escultura y arquitectura, que es efectuado siempre por los rayos de la Naturaleza. A saber, que la pintura no es un arte de la simple captación de imágenes realistas, sino un hecho “di maggior discorso mentale” [de mayor discurso mental]. Tanto es así que, al admirar la genialidad de la *Égloga III* de Garcilaso, Spitzer la califica

¹⁷¹ Azorín, “Garcilaso”, en *Los dos Luises y otros ensayos*, 4ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 105. La cursiva es hecha por el grupo editorial, para poner de relieve la concepción importante del autor.

como creación de pintar o de bordar-tejer, en lugar de tratarla como mera canción bucólico-pastoril¹⁷². A través de la aplicación del arte pictórico, el poeta vivifica las figuras imaginarias, según refleja en la obra bordada: “al parecer el cuerpo vano / pudiera ser tomado con la mano” (*Ibid.*, vv. 271-272). Más aún, dignifica “las sombras vanas” (*Ibid.*, vv. 268), a saber, las ilusiones que crea y cultiva: la Naturaleza, el amor y el arte¹⁷³.

Aparte de la mitificación, advertimos que Garcilaso muestra un fuerte intento de la emulación y superación de los mitos paradigmáticos, si atendemos al último verso de la dedicatoria: “Nise, que en hermosura par no tiene” (*Ibid.*, v. 56). Aquí, el autor no trata de subrayar la eminencia aparente de la ondina, ya que en el texto que sigue, no vemos más dibujar sobre su belleza destacada. A mi modo de ver, el poeta efectivamente querría anticipar al lector lo particular y lo extraordinario del cuento que Nise elaboraría en su tela. Mientras que sus compañeras optan por los mitos antiguos como tema de tejido, ella ambienta su historia en un sitio más cerca de donde vive ella misma, las riberas del Tajo, que “baña / la más felice tierra de la España” (*Ibid.*, vv. 199-200). Esta es la ciudad de Toledo, donde nació Garcilaso y pasó un veintenar de años de su vida. Evidentemente, la hermosa ondina se vuelve portavoz del poeta. Por medio del tejido sobrenatural, el poeta equipara su propio amor con los mitos grecorromanos, transformando sus sentimientos intimistas en recuerdo colectivo, compartido constantemente por toda la humanidad. Sin duda alguna, se trata de la superación de los modelos ejemplares, y al mismo tiempo del intento representativo de la inmortalidad.

Con el fin de poner de manifiesto el arte poético de Garcilaso, a continuación, haré en primer lugar un resumen de cada relato. Luego, yuxtapondré y cotejaré de modo sistemático la leyenda de Nise con el resto de las piezas míticas, hechas por Filódoce, Dinámene y Climene, para dejar en evidencia su intertextualidad. Tanto

¹⁷² Cfr. Leo Spitzer, “Garcilaso, *Third Eclogue*, Lines 265-271”, *Hispanic Review*, 20: 3 (July 1952), pp. 244-246. Y acerca de las teorías pictóricas de la época, véanse los tratados *De pictura* (1436), de Leon Battista Alberti; *De prospectiva pingendi* (hacia 1480), de Piero della Francesca; y el *Trattato della pittura* (hacia 1550), de Leonardo da Vinci.

¹⁷³ Cfr. *Ibid.*, p. 247.

es así que tendremos en cuenta cómo el poeta llega a establecer la correlación entre las vivencias personales y los mitos de paradigma ejemplar, y muestra que tanto su amor como su arte son inmortales. Aquí, el extracto de los cuentos:

a) *Estrofas 15-17*. Filódoce describe que en un *locus amoenus* del río Estrimón, Eurídice fue mordida en el pie blanco por la serpiente que se escondía entre hierba y flores, y murió como la hermosa rosa que fue cogida fuera de sazón. El flautista-amante Orfeo entró en el oscuro reino de Hades, tratando de recuperar la vida de la amante fallecida. Pero, a causa de su impaciencia, se volvió a mirarla antes de salir del infierno, y la perdió otra vez.

b) *Estrofas 18-20*. Diámene dibuja que Cupido, con la vengativa mano, lanzó una flecha con punta afilada y de oro, que produce amor, a Apolo; en cambio, tiró otra de punta roma y de plomo, que inspira odio, a Dafne. De ahí que provocase el amor fanático de Apolo hacia Dafne. Mientras el primero la fue persiguiendo, la segunda nunca dejó de huir. Al final, el amante como testigo vió la transformación de la ninfa en laurel. Y por más que llorara el amante, no sería posible que encontrase de nuevo la forma original de la belleza.



Fig. 45.

*Sebastiano del Piombo, Muerte de Adonis (hacia 1505), óleo sobre tabla, conservado ahora en el Museo Civico Amedeo Lia, La Spezia*¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Fuente de la imagen: http://museolia.spezianet.it/index.php?option=com_content&view=article&id=71&Itemid=56&lang=it ("Piano primo. Sala VI: I dipinti del Cinquecento", Museo Civico Amedeo Lia. Comune della Spezia) [fecha de consulta: 10/05/2013].

Fig. 46.

Domenico Tintoretto (hijo de Jacopo Tintoretto), Venus lamentando la muerte de Adonis (hacia 1590), óleo sobre lienzo, conservado ahora en el Art Museum, University of Arizona¹⁷⁵.



c) *Estrofas 21-23*. Climene traza el mito de Adonis, quien salió de caza por los arbustos de una montaña, y encontró un jabalí fiero con colmillos agudos. Desafortunadamente, el mozo fue gravemente herido, con el pecho abierto por los asaltos del animal salvaje, sangrando y colorando las blancas rosas del prado. Su amante celeste, Venus, vino a mostrar su dolor por la muerte, besando boca a boca al joven, y le llevó el último aliento al alto cielo (cfr. *supra*, Figs. 45 y 46).

d) *Estrofas 24-32*. Nise no adopta los mitos clásico-antiguos ni las cosas de la memoria para ser su motivo de entretejido, sino que se dedica a inventar su propio cuento original de amor. En primer lugar, configura el contorno: Toledo. El monte elevado y ennoblecido está decorado de un macizo de monumentos bien históricos y eminentes, los cuales se siembran como astros brillantes del cielo, subrayan a la vez la solemnidad y gloria de la ciudad. Según se refleja en la estrofa 26:

Estaba puesta en la sublime cumbre
del monte, y desd'allí por él sembrada,
aquella ilustre y clara pesadumbre
d'antiguos edificios adornada.
D'allí con agradable mansedumbre
el Tajo va siguiendo su jornada
y regando los campos y arboledas
con artificio de las altas ruedas.

(*Ibid.*, vv. 209-216)

¹⁷⁵ Fuente de la imagen: <http://arthistoryreference.com/a1/632.htm> ("Domenico Tintoretto", *Art History Reference*) [fecha de consulta: 10/05/2013].

Un trazado armónico, y de buen virtuosismo. La “pesadumbre” (v. 211) del monte cargado contrasta con la “mansedumbre” (v. 213) del discurso dilatado y agradable del río; la “sublime cumbre” (v. 209) se contrapone a los planos “campos y arboledas” (v. 215); y el erguimiento de “las altas ruedas” (v. 216) de azudes coincide con la “jornada” (v. 214) del río que pasa. Así, en la perspectiva estética, se configuran en efecto dos líneas imaginarias: la una, vertical; la otra, horizontal¹⁷⁶. Por un lado, se pone de manifiesto la serenidad y grandeza de Toledo; por otro, atendiendo a la iconografía clásica, el entramado cruciforme refleja implícitamente la divinidad en lo profundo del ámbito, tal y como El Greco muestra con tensión dramática en su obra paisajística (cfr. *infra*, Fig. 47)¹⁷⁷. En el entorno estilizado, el poeta establece una conexión entre la tierra y el cielo, con la que se encamina a la empresa de consagrar y deificar a su amor.

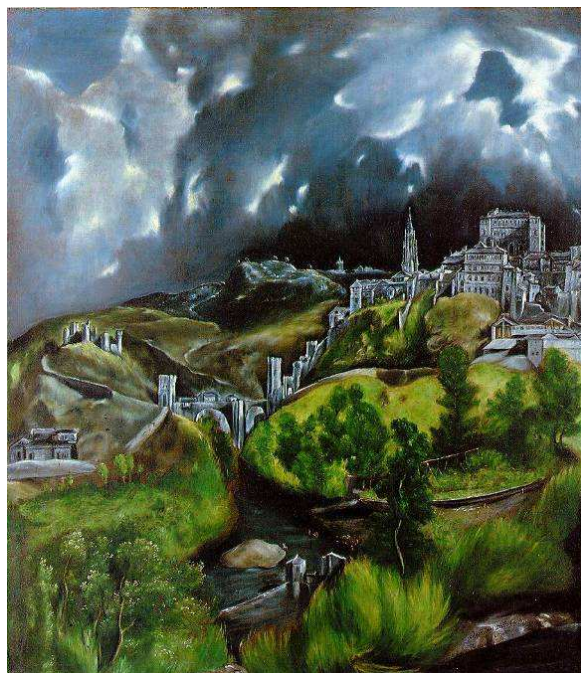


Fig. 47.

*El Greco, Vista de Toledo (1597-1607), óleo sobre lienzo, conservado actualmente en The Metropolitan Museum of Art, Nueva York*¹⁷⁸.

¹⁷⁶ En cuanto a la expresión pictórica de Garcilaso en su obra pastoril, obsérvese el estudio textual de Antonio Gallego Morell en su propia edición crítica de Garcilaso de la Vega, *Églogas*, Madrid, Narcea, 1972, p. 163.

¹⁷⁷ De hecho, los versos de Garcilaso ejercen cierto influjo en el arte de El Greco. Véase el análisis de Dámaso Alonso, “Garcilaso y los límites de la estilística”, en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5ª ed., 3ª reimpresión, Madrid, Gredos, 1981, pp. 96-99.

¹⁷⁸ Fuente de la imagen: <http://ibiblio.org/wm/paint/auth/greco/> (“El Greco”, *WebMuseum, París*) [Fecha de consulta: 01/06/2013].

Acto seguido, la ondina Nise especifica que en la ribera del Tajo, las silvestres diosas hicieron los funerales de una ninfa “igualada” o “degollada” (*Ibid.*, v. 230)¹⁷⁹, que murió como flor cortada, y asimismo como blanco cisne, perdido la dulce vida entre la hierba verde. Una de las diosas presentes escribió el epigrama en la corteza de álamo, que no sólo puso en evidencia la identidad de la hermosa fallecida, sino que más bien rindió homenaje a su amor. Según la diosa lee el epitafio, en nombre del amante Nemoroso: “«‘Elisa’, ‘Elisa’; a boca llena / responde responde el Tajo, y lleva presuroso / al mar de Lusitania el nombre mío ...»” (*Ibid.*, vv. 245-247).

¹⁷⁹ Desde la Edad de Oro, existe la discrepancia del empleo léxico en el verso 230 de la *Égloga III* de Garcilaso. Mientras que el más renombrado comentarista Herrera declara que la ninfa “estaba entre las hierbas degollada” (que denota “desangrada”, en referencia a la muerte de Isabel Freire de sobreparto), Tamayo cita la idea de Francisco Sánchez de las Brozas (reconocido también por El Brocense), quien consulta “un libro muy antiguo de mano”, y supone que la ninfa estaba “igualada”, que significa en la lengua actual “amortajada” por la hierba verde que la rodea. Véanse las ideas respectivas de los tres estudiosos del Siglo de Oro, en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta. Acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, edición, introducción, notas, cronología, biografía e índices de autores citados por Antonio Gallego Morell, 2ª ed. revisada y adicionada, Madrid, Gredos, 1972, pp. 301 (B-244), 582 (H-809) y 656-657 (T-161).

Eso también provocó unas polémicas entre los editores y críticos de nuestro tiempo contemporáneo. Por un lado, los comentaristas como Rafael Lapesa, Alberto Blecha y Bienvenido Morros se empeñan en la versión del libro antiguo manual, y opinan que se ha de leer “igualada” (tendida) o se sugiere la enmienda por “iugulada” (herida en la vena yugular). Por otro lado, las lecturas autorizadas por Tomás Navarro Tomás y Elias L. Rivers siguen la edición *princeps* (1542), en coincidencia con la opinión de Herrera, que adopta el término de “degollada” (herida en el cuello o desangrada). Sea cualquier sea, la mayoría de los críticos rechazan el sentido violento y brutal de que la ninfa estaba “decapitada”, o bien “con el cuello dislocado o doblado”. Obsérvense las explicaciones de Bienvenido Morros, nota textual, en su edición de *Obra poética...*, cit., p. 241; y también el estudio textual de Elias L. Rivers, en *op. cit.*, pp. 441-442.

Por lo demás, en 1985, Rafael Lapesa saca a luz su obra *Garcilaso: Estudios completos*, que consiste en la edición corregida y aumentada de *La trayectoria poética de Garcilaso* (1ª ed. en 1948, y 2ª en 1968). Le agrega un nuevo tratado, y dice que la “degollada” no quería decir única y exclusivamente “decapitada”, sino que, según las exigencias estéticas de Garcilaso, sugiere el sentido de “herir en la garganta provocando la muerte sin decapitar” (Cfr. Rafael Lapesa, “Poesía y realidad. Destinatarias y personajes de los poemas garcilasianos de amor. Isabel Freyre, la ninfa «degollada»”, apéndice III, en *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 199-210). Este esclarecimiento provoca amplia repercusión de estudios. Por ejemplo, el hispanista italiano Mario di Pinto, desde el punto de vista toponímico, tiene en cuenta la existencia del “Val de la Gollada” próximo a Toledo, y lee que la ninfa debería fallecer allí (Cfr. Mario di Pinto, “Non sgozzate la ninfa Elisa”, *Collanda di Testi e Studi Ispanici*, Pisa, Giardini, 1986, pp. 123-143). El profesor Porqueras Mayo, desde la perspectiva clásica de Horacio, quien propone la teoría *ut pictura poesis*, relaciona la descripción de la muerte de Elisa con la pintura elaborada por Piero di Cosimo, *La muerte de Procris* (hacia 1495), en la que la figura legendaria está tendida en prado y herida de punta en la garganta (Cfr. Alberto Porqueras Mayo, “La ninfa degollada de Garcilaso [Égloga III, vv. 225-232]”, en *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 128-140; véase también *infra*, Fig. 48). Por lo demás, conforme al estudio de la indumentaria renacentista, Granja sostiene que, al hablar de la ninfa “degollada” de Garcilaso, el lector debería entender que “su vestido está desprovisto de cuello y, por paradójico que parezca, lo que [el poeta] desea es presentarla a cuello descubierto, en su más cándida hermosura” (Cfr. Agustín de la Granja, “Garcilaso y la ninfa «degollada»”, *Críticón*, 69 [1997], pp. 57-65).



Fig. 48. Piero de Cosimo, La muerte de Procris o Sátiro llorando a una ninfa (hacia 1495), óleo sobre panel, conservado actualmente en la National Gallery, Londres. Según observa Porqueras Mayo, la elaboración garcilasiana sobre la muerte de Elisa, herida en el cuello y tumbada en el prado, debe inspirarse en esta pieza pictórica¹⁸⁰.

En una visión holística sobre esta pieza eclógica, tenemos en cuenta que cada uno de los tres primeros cuentos está compuesto por tres estrofas en octava real, y en contraste con el último sobre Elisa, por nueve. Queda así notable el motivo que el poeta querría subrayar: la muerte de Elisa en Toledo, donde pasa el Tajo y lleva su fama —“el nombre mío” (*Ibid.*, v. 247)— a Portugal. Equiparando la identidad de Elisa con la amante del propio poeta (bien su numen Isabel Freire, bien su cuñada doña Beatriz de Sá, según hemos dicho en la parte inicial del presente capítulo)¹⁸¹, advertimos que Garcilaso usa varias señales de referencia para proyectar su propio amor en el “sotil trabajo” (*Ibid.*, v. 195) de Nise. Tal hecho consiste en la elevación de los sentimientos eróticos y el arte poético.

Según hace constar M. Rubio Árquez en cuanto a la innovación de Garcilaso, el mayor cambio poético entre sus fases temprana y maduro-napolitana radica en la presencia real de la imagen de Isabel Freire. Debido a la relectura de los autores clásicos grecolatinos, en el nuevo contexto poético de amor, el poeta descubre una

¹⁸⁰ Fuente de la imagen: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/piero-di-cosimo-a-satyr-mourning-over-a-nymph> (“Piero di Cosimo. A Satyr mourning over a Nymph”, *The National Gallery*) [Fecha de consulta: 01/06/2013]. En cuanto al estudio de la inspiración poética de Garcilaso, véase Alberto Porqueras Mayo, *op. cit.*, pp. 128-140.

¹⁸¹ Cfr. *supra*, pp. 382-383.

nueva manera de sentirlo, expresarlo y entenderlo. De aquí que Isabel se vuelva en propagandista del amor puro-ideal, igual que Laura en la poesía de Petrarca, cuyo nombre se menciona por el poeta “más por el juego retórico que por el sentimiento sincero, más por la literatura que por el amor a una mujer”¹⁸². Garcilaso rompe la convención poética del mero desahogo sentimental, substituye la historia singular por categoría, y mediante la abolición de la personalidad, desea que se transforme en recuerdo ahistórico y eterno de la humanidad¹⁸³. Atendiendo a la apreciación de Cossío: “La genialidad de Garcilaso reside precisamente en que teniendo colmada la imaginación de estas representaciones míticas, sabe alojarlas en el campo auténtico y familiar, el del Tajo y sus riberas, como en sus sentimientos más íntimos y desgarrados”¹⁸⁴.

Además, al leer esta pieza eclógica desde la perspectiva de la intertextualidad, tenemos en cuenta que la última leyenda de Elisa coincide con las imágenes de los mitos clásicos que reflejan las demás bordadoras sobrenaturales. Aquí, muestro las tres estrofas dedicadas a la descripción de la bella muerte y al funeral celebrado por las silvestres diosas, y las divido en cinco bloques, dispuestos en yuxtaposición con los fragmentos donde se evidencian las imágenes de los personajes míticos. Con el siguiente esquema propuesto, intento destacar el modelo arquetípico que nuestro poeta toma en préstamo durante su proceso de mitificación:

	(EURÍDICE)
Todas, con el cabello desparcido, lloraban una ninfa delicada, cuya vida mostraba que habia sido antes de tiempo y casi en flor cortada; (<i>Ibid.</i> , vv. 225-228)	<div style="display: inline-block; vertical-align: middle; font-size: 3em; line-height: 1;">}</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"> <p>Eurídice, en el blanco pie mordida de la pequeña sierpe ponzoñosa, entre la hierba y flores escondida; descolorida estaba como rosa que habia sido fuera de sazón cogida...</p> </div>
	(<i>Ibid.</i> , vv. 130-134)

¹⁸² Marcial Rubio Áñez, “«Allí mi corazón tuvo su nido»: El amor napolitano de Garcilaso”, *Acti del XX Convegno*, vol. 1 (*La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche*), al cuidado de Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale, Roma, Associazione Ispanisti Italiani, 2002, p. 283. Cfr. asimismo *Ibid.*, pp. 277-286.

¹⁸³ Cfr. Mircea Eliade, *El mito...*, p. 51.

¹⁸⁴ José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, vol. I, Madrid, Istmo, 1998, p. 93.

- cerca del agua, en un lugar florido,
estaba entre las hierbas igualada
cual queda el blanco cisne cuando pierde
la dulce vida entre la hierba verde.
(*Ibid.*, vv. 229-232)
- (ADONIS)
- y el mozo en tierra estaba ya tendido,
abierto el pecho del rabioso diente,
con el cabello d'oro desparcido
barriendo el suelo miserablemente;
las rosas blancas por allí sembradas
tornaban con su sangre coloradas.
(*Ibid.*, vv. 179-184)
- Una d'aquellas diosas que'n belleza
al parecer a todas ecedía,
mostrando en el semblante la tristeza
que del funesto y triste caso había,
apartada algún tanto, en la corteza
de un álamo unas letras escribía
como epitafio de la ninfa bella
que hablando así por parte della:
(*Ibid.*, vv. 233-240)
- (ORFEO)
- el osado marido, que bajaba
al triste reino de la oscura gente
y la mujer perdida recobraba...
(*Ibid.*, vv. 138-140)
- «Elisa soy, en cuyo nombre suena
y se lamenta el monte cavernoso,
testigo del dolor y grave pena
en que por mí se aflige Nemoroso
y llama: 'Elisa', 'Elisa';
(*Ibid.*, vv. 241-245)
- (DAFNE Y APOLO)
- Mas a la fin los brazos le crecían
y en sendos ramos vueltos se mostraban;
y los cabellos, que vencer solían
al oro fino, en hojas se tornaban;
en torcidas raíces s'estendían
los blancos pies y en tierra se hincaban;
llora el amante y busca el ser primero,
besando y abrazando aquel madero.
(*Ibid.*, vv. 161-168)
- (Venus)
- a boca llena
responde el Tajo, y lleva presuroso
al mar de Lusitania el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fío». (*Ibid.*, vv. 245-248)
- boca con boca coge la postrera
parte del aire que solía dar vida
al cuerpo por quien ella en este suelo
aborrecido tuvo al alto cielo.
(*Ibid.*, vv. 189-192)

El cuerpo muerto de la ninfa, tan delicado como “flor cortada” (v. 228), está en correspondencia con Eurídice, que es mordida por una serpiente, y se tiende entre las flores como “rosa descolorida” (v. 133). La bella ninfa “igualada” (v. 230) entre la hierba, tan grave como un “blanco cisne” (v. 231) que pierde la vida en el prado, coincide con la imagen de Adonis, tendido “abierto el pecho” (v. 180), que sangra, colorando “las rosas blancas” (v. 183) circundantes. Aquí, se advierte un contraste

de colores entre el rojo (sangre) y el blanco (cisne y rosas). En el siguiente bloque, la escritura de la diosa, como inscripción en homenaje al amor y a la muerte de la ninfa, refleja un sentido idéntico al recobro órfico de “la mujer perdida” (v. 140), ya que ambos hechos aluden al intento de prolongar la vida¹⁸⁵. Además, el nombre de Elisa se difunde en la Naturaleza, como el “testigo del dolor y grave pena” (v. 243) de Nemoroso, quien sufre afligido por la muerte del amor. La imagen nos recuerda el dolor de Apolo, quien contempla llorando la transformación de Dafne, en virtud de su fama y castidad. Y en último lugar, el responder “a boca llena” del río Tajo (v. 246), que lleva el nombre de la fallecida ninfa al mar de Portugal, es coherente con el besar profundo “boca con boca” (v. 189) de Venus, que lleva el último aliento de Adonis, y lo asciende hacia el alto cielo, expresando su bendición de la perennidad del amor.

Todas las referencias entrelazadas conforman un sistema armónico operativo, como refleja el halo dantesco (cfr. *Paraíso*, XXVIII, vv. 40-45), con sus cercos que giran en torno de un punto luminoso: la muerte de la musa poética. Y en el caso de Garcilaso, se trata de la expiración de Elisa, tan hermosa como la del blanco cisne. Igual expresión se deja ver en las seis alegorías de la *Rima CCCXXIII* de Petrarca: las cinco primeras rodean la última sobre la fábula de Eurídice, y al mismo tiempo el conjunto hace palpitir la muerte de Laura. Bajo un reducto de velos alegóricos y míticos, los amores de Petrarca y Garcilaso llegan a sintonizarse con la memoria colectiva, y definitivamente recobran la nueva vida. En la *Égloga III* de Garcilaso, la muerte atroz de la ninfa por un lado se eleva a través de la equiparación con los mitos, y por otro renace gracias a la metáfora del cisne, cuya imagen se conexas intimamente con el poeta. Conforme a la observación perspicaz de Elias L. Rivers: “Porque el cisne se convierte en un poeta que canta al morir; «la dulce vida» no es un simple reguero de sangre que gotea sobre la hierba, sino que, como el arroyo en

¹⁸⁵ Según esclarece Petrarca en el *Secretum*, quien cita sus versos de *África* como apoyo conceptual, el epitafio es la segunda vida de los mortales. Cuando se arruina la tumba o se vuelve borrosa la inscripción de encima, eso quiere decir la segunda muerte. Cfr. Francesco Petrarca, *Secreto mío...*, cit., pp. 136-137.

el *locus amoenus* de la estrofa 8, discurre musicalmente, «baña el prado con sonido, / alegrando la yerva y el oído». En la figura del cisne, Elissa y el poeta se unen, y la muerte da origen al canto”¹⁸⁶.

Aparte de valerse de la intertextualidad entre los cuentos, Garcilaso aprovecha múltiples velos artísticos para destacar el tema de amor. Al final de la leyenda, por la erección del epitafio de Elisa, se substituyen los lloros incesantes de Nemoroso; según el propio pastor-amante reitera once veces a lo largo de su cantar lúgubre en el primer poema bucólico: “Salid sin duelo, lágrimas, corriendo” (cfr. *Égloga I*, vv. 70, 84, 98, 112, 126, 140, 154, 168, 182, 196 y 210). En cambio, en de la *Égloga III*, se ve que en el primer plano, Nise teje las silvestres diosas, situadas en el segundo plano, que están rodeando a la ninfa difunta, condolándose de su muerte por parte de Nemoroso. La representante diosa, en nombre de Elisa, escribe en el tronco de un árbol sus palabras íntimas, las que sirven como prueba del amor de Nemoroso. Así, se conforma el tercer plano del poema. Aunque el pastor-amante no se queda verdaderamente presente en el funeral, su figura es aún más viva e impresionante que la lacrimosa en la *Égloga I*. Con el levantamiento del epitafio, se manifiesta el dolor inefable del amante, y se ve la esperanza de la continuidad infinita del amor, tal como aclara Rivers: “el dolor de Nemoroso no puede describirse directamente, ya que sobrepasa los límites del arte, igual que sobrepasa el dolor descrito de Orfeo, Apolo y Venus. Para la expresión de su dolor por el propio Nemoroso, se nos envía, en los versos 250-252, a la *Égloga I*; Nise solamente desea difundir a través del reino de Neptuno, río abajo hasta Portugal, la triste historia ya hecha pública entre los pastores de Castilla”¹⁸⁷.

Según proclama Petrarca, el término de la vida corporal es sin duda alguna la primera muerte del hombre, la caída de su epitafio consiste en la segunda, y la ruina y olvido de su obra es la tercera. La única manera de mantenerse imperecedero es

¹⁸⁶ Elias L. Rivers, “La paradoja pastoril del arte natural”, *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, ed. Elias L. Rivers, trad. Alberto Adell, reimpresión, Barcelona, Ariel, 1981, p. 305.

¹⁸⁷ *Ibid.*, pp. 299-300.

crear las cosas eternas de modo sagrado¹⁸⁸. En la *Égloga III* de Garcilaso, la diosa incriminó el nombre de Elisa junto con el de Nemoroso, deseando que la leyenda de amor “ansí se publicase de uno en uno / por el húmedo reino de Neptuno” (*Égloga III*, vv. 263-264). El poeta integra su rostro y carácter al cuento amoroso, de modo que crea su mito original, y al mismo tiempo convierte su propia vida sentimental en recuerdo eterno y común de la humanidad. Como admira el citado garcilasista, Rivers:

El rostro de Nemoroso, contraído por el dolor, se encuentra ahora completamente velado; pero, si leemos con atención, ni un momento deja de estar presente Garcilaso, el artista cada vez más conciente de sí, capaz de competir con los poetas de la antigüedad clásica. [...] el arte de Garcilaso le permite emplear los convencionalismos pastoriles de manera aparentemente tan natural que estamos convencidos de su «sinceridad»; su poesía puede así competir con las experiencias humanas y no artísticas del amor y de la muerte y puede aspirar a una forma de existencia más honda y más duradera¹⁸⁹.

E. EL “DOLORIDO SENTIR”¹⁹⁰ COMO PALABRAS FINALES

Garcilaso aspira a alcanzar la eternidad en la medida de la búsqueda de amor. Sin embargo, nunca deposita el deseo en el plano religioso, ni piensa en elaborarlo a lo divino, sino que siempre insiste en que el amor anida en este mundo profano, tal como deja ver en el alegre desenlace de la última pieza pastoril. A pesar de que todas las náyades exponen sus cuentos de tema triste, juegan deleitosamente en el auga del río, tan pronto como finalizan el trabajo de bordar:

¹⁸⁸ Cfr. Francesco Petrarca, *Mi secreto...*, cit., pp. 400-403.

¹⁸⁹ Elias L. Rivers, “La paradoja pastoral...”, cit., pp. 301 y 303.

¹⁹⁰ Es la expresión ejemplar que Garcilaso utiliza para subrayar el sentimiento del pastor Nemoroso cuando murió Elisa. Aquí son los versos originales: “El desigual dolor no sufre modo; / no me podrán quitar el dolorido / sentir si ya del todo / primero no me quitan el sentido” (*Égloga I*, vv. 348-351). La expresión fue tomada en préstamo por Rafael Alberti, y se hizo conocida: “Nadie podrá quitarnos / a la gente de España, / Garcilaso, aquel tuyo / «dolorido sentir»”. Los versos son citados directamente de Antonio Gallego Morell, *Fama póstuma de Garcilaso de la Vega. Antología poética en su honor; el poeta en el teatro; bibliografía garcilasiana*, Granada, Universidad de Granada, 1978, p. 204. En cuanto a la fuente original del poema, obsérvense las *Cármenes*, en Rafael Alberti, *Pleamar*, Buenos Aires, Losada, 1944, p. 92.

los peces a menudo ya saltaban,
con la cola azotando el agua clara,
cuando las ninfas, la labor dejando,
hacia el agua se fueron paseando.

(*Ibid.*, vv. 277-280)

Se corresponde con la actitud de Venus, reflejada en el poema fúnebre dedicado al duque de Alba: después de llorar por la muerte de Adonis, la diosa erótica seca las lágrimas, y sigue la vida placentera de amor (cfr. *Elegía I*, vv. 223-340). La tristeza es asimilada por el placer, al igual que los lloros de las silvestres diosas se integran en las aguas del río Tajo. Este no es meramente el lugar del duelo melancólico, sino asimismo el recinto donde anidan y juegan las ninfas bordadoras. Mientras que el llorar de Petrarca en su *Rima CCCLXVI* manifiesta la penitencia del amante, el de Garcilaso en su *Égloga III* se refiere a la depuración y bendición del amor profano. La muerte de Elisa, acompañada de las lágrimas de las diosas y en consonancia con el discurso fluvial, se incorpora al paisaje natural y aún es absorbida por el mismo. De ahí que el amor coincida con la ley cósmica, y renazca conforme al principio de la eternidad, tal como expone el pastor Tirreno:

Cual suele, acompañada de su bando,
aparecer la dulce primavera,
cuando Favonio y Céfiro, soplando,
al campo tornan su beldad primera
y van artificiosos esmaltando
de rojo, azul y blanco la ribera;
en tal manera, a mí Flérída mía
viniendo, reverdece mi alegría.

(*Égloga III*, vv. 321-328)

En el epílogo de la presente obra, el poeta, a través de los cantares de Tirreo y Alcino, nos conduce desde el contorno estático pictórico hacia el mundo inmediato a la realidad cambiante-temporal, donde hay movimiento y música, que entona la perpetuidad del amor. Mientras que el primer pastor elogia la alegría del amor, el segundo sostiene su sabor dulce-amargo. De ahí, la configuración del pensamiento amatorio de Garcilaso. En una visión panorámica, tenemos en cuenta que el poeta

imagina el placer y deleite que comprende el amor, pero también lo tormentoso y arrebatador del mismo. Nunca procura encubrir su aspecto amargo, porque es así la fisonomía completa del amor. El poeta se lanza a la búsqueda del amor, y anhela eternizarlo en el mundo profano; a saber, que trata de unir el sentimiento real con la concepción idealista. Por consiguiente, después de que los pastores entonen sus canciones, el mundo de ilusión interviene de repente en el escenario cercano a la realidad. Según expresa el poeta, al sentir el acercamiento de Tirreno y Alcino, las ninfas se sumen en el río, y desaparecen entre las ondas:

Esto cantó Tirreno, y esto Alcino
le respondió; y habiendo ya acabado
el dulce son, siguieron su camino
con paso un poco mas apresurado;
siendo a las ninfas ya el rumor vecino,
juntas s'arrojan por el agua a nado,
y de la blanca espuma que movieron
las cristalinas ondas se cubrieron.

(*Ibid.*, vv. 369-376)

Para Garcilaso, el amor es como la Naturaleza. Bien es verdad que hay aspectos dulces y agradables como la primavera, pero existen también dolores y aflicciones como los rigores del invierno. Aunque el poeta siempre idealiza la figura femenina y sitúa el amor en lugares estilizados, nunca disimula el sufrimiento ni el llorar de los personajes, según pone en evidencia al comienzo de las historias pastoriles: “El dulce lamentar de dos pastores / Salicio juntamente y Nemoroso ...” (*Égloga I*, vv. 1-2). De manera que deja una impresión inolvidable en su lenguaje poético, y tiene gran influencia en poetas posteriores. Por ejemplo, Diego Hurtado de Mendoza se inspira en el lloro de Salicio, y compone un bonito soneto que comienza con “Salid, lágrimas mías, ya cansadas...”; y Francisco de Medina, en su *Canción en honor de Garcilaso...*, indica que “Al nuevo son despierto el lagrimoso / Tajo percibe el orden de los hados” (vv. 105-106)¹⁹¹. Además, Gutierre de Cetina, en su afamada *Canción*

¹⁹¹ Los versos son citados de la antología recopilada por Guillermo Díaz-Plaja, *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)*, selección, prólogo y notas crítico-bibliográficas de Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Seminario de Estudios Hispánicos, 1937, pp. 22 y 37.

al río Betis, imitando el reiterado verso que Salicio canta a lo largo de la *Égloga I* de Garcilaso, compone un estribillo dirigido al curso lacrimoso del río hispalense: “llora, padre piadoso, / y si el tributo usado al mar envías, / do tus lágrimas van vayan las mías” (vv. 15-17)¹⁹². Son eternamente impresionantes el dolorido sentir del pastor-amante y el discurso del río que acompaña y suena en consonancia con los cantos melancólicos. Tanto es así, que Fernando de Herrera, al conmemorar el fallecimiento de Garcilaso, elabora una égloga triste, identificándole alusivamente con Salicio, y asimismo inventa dos pastores, Alcón y Tirsis, que se encuentran en la ribera del Guadalquivir, sollozando y honrando a la vez su muerte:

Entre los verdes árboles, do suena
Betis con altas ondas estendido,
llevando al mar la frente d’ova llena,
Alcón i Tirsis, tristes, con gemido,
lloravan de Salicio tiernamente
el miserable caso sucedido,
cual simple tortolilla gime i siente
el caro esposo, que perdió muriendo,
i su dolor descubre’n son doliente.
(*Salicio, Égloga*, vv. 1-9)¹⁹³

Mientras el primer pastor entona, el segundo sigue y elogia al difunto amante:

»Yo te lloro, Salicio, enternecido;
tú, el canto qu’engendró el dolor, consiente,
pues más d’amor que d’arte va vestido;
que si, algún tiempo, el rudo son doliente
de Betis passa la ribera llena
que mete’n el gran mar l’altiva frente,
tú verás, en el verso que resuena,
tu memoria i tu nombre glorioso,
do el puro Tebro i donde’l Arno suena.»
.....

¹⁹² Versos citados por Antonio Gallego Morell, *Fama póstuma...*, cit., p. 52. El propio estribillo, igual que el renombrado verso garcilasiano, se repite once veces en la *Canción* (cfr. vv. 15-17; 33-35; 51-53; 69-71; 87-89; 105-107; 123-125; 141-143; 159-161; 174-176; 180-182). Con respecto al verso “Salid sin duelo...” de Garcilaso, véase la explicación de la presente tesis, en *supra*, p. 474.

¹⁹³ Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 2006, p. 216. Y los versos que siguen son citados también de *Ibid.*, pp. 220-222.

»... si algún pastor allí cansado
llegare, pueda vello i dar memoria
del tûmulo que cerca está labrado:

‘Salicio, al campo i a pastores gloria,
en braços de las Musas muere puesto,
i en el cielo está vivo con vitoria’.

Yo te pondré, Salicio, después desto,
dos consagradas aras, levantando
una a ti i otra a Febo en este puesto,

pues le igualas en canto dulce i blando,
i aquí pondré dos vasos espumosos,
ambos con leche nueva rebosando.

(*Ibid.*, vv. 115-123; 145-156)

Otro poeta sevillano de la época, Cristóbal Mosquera de Figueroa, en concordancia con el pensamiento del célebre comentarista de Garcilaso, atribuye la identidad de Salicio al autor original quien lo ha plasmado, y en la *Elegía a la muerte de Garcilaso de la Vega*, trata de honrar su defunción con todos los personajes e imágenes creadas por él mismo. Aquí, los fragmentos que nos interesan:

Murió Salicio, gloria de pastores;
quedó el suelo, sin él; desamparado
¿quién sabrá ya cantar quejas y amores?

Ya los cisnes del Tajo le han llorado,
y tú, Danubio, es bien que le respondas,
pues oíste en un tiempo su cuidado.

.....
Y las Ninfas del Tajo, que salieron
al manso viento de aquel sitio umbroso,
y a su labor atentas se pusieron;

oyeron el cantar artificioso
y aquellas dos zampoñas, que a porfía
estremaban el son maravilloso.

.....
Los montes, que te llaman con deseo,
y repiten tu nombre esclarecido,
las rociadas cuevas de Peneo;

y entre tanto que el cuerpo está dormido,
las Musas levantaron de su mano
tu sepulcro a los cielos estendido.

(vv. 16-21; 160-165; 178-183)¹⁹⁴

¹⁹⁴ Versos tomados de la antología de Guillermo Díaz-Plaja, *Garcilaso...*, cit., pp. 44 y 50.

Las repercusiones inmediatas de Garcilaso no se limitan en el Quinientos, sino que se extienden a la centuria que sigue. Un ejemplo notable se halla en Lope de Vega, quien tiene presente el lamentar dulce-quejumbroso del amante Salicio, y trata de dialogar con él en un soneto relativo a los mitos de Apolo-Dafne y Orfeo-Eurídice, con el *incipit* de “A las ardientes puertas de diamante...”:

¡Oh, dulces prendas de perder tan caras!
Tú, Salicio, ¿qué dices? ¿Amas tanto
que por la tuya a suspender barajas
los tormentos del reino del espanto?
Paréceme que dices que cantarás
que le doblaran la prisión y el llanto.
(vv. 9-14)¹⁹⁵

Aún más, podemos resumir la amplia e inagotable influencia de Garcilaso, con las palabras geniales que Cervantes dice en su última novela, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: “No diremos: «Aquí dio fin a su cantar Salicio», sino «Aquí dio principio a su cantar Salicio; aquí sobrepujo en sus églogas a sí mismo; aquí resonó su zampoña, a cuyo son se detuvieron las aguas deste río, no se movieron las hojas de los árboles, y parándose los vientos, dieron lugar a que la admiración de su canto fuese de lengua en lengua y de gente en gentes por todas las de la tierra»”¹⁹⁶.

Garcilaso caracteriza los llores del amante, y no rechaza el amor doliente, sino que lo sublima “al plano de resignación que la vida exige de todos los hombres”¹⁹⁷. Gracias a la naturalidad y la sutileza de sus versos y expresiones sentimentales, se convierte, según se señala en la portada de las primeras ediciones de su poesía, en el “Príncipe de los poetas castellanos”, y asimismo en el autor más leído durante la época áurea de España. Ejerce su influencia no sólo en el Parnaso interior del país, sino incluso en ultramar. Según recoge Gallego Morell, bastantes escritores de los

¹⁹⁵ Estos versos son citados por Antonio Gallego Morell, *Fama póstuma...*, cit., p. 111.

¹⁹⁶ Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, 5ª ed., Madrid, Cátedra, 2004, p. 504 (Libro III, 8).

¹⁹⁷ Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 72.

países vecinos confeccionaron versos en homenaje al “Príncipe”, tales como Luigi Tansillo, Cavalier Salvago y Lodovico Paterno realizaron en italiano, Francisco Sâ de Miranda y Luís de Camões en portugués, François de Belleforest en francés, y Lord Byron y J. H. Wiffen en inglés¹⁹⁸. La voz de Garcilaso es universal: “primero, como guía de una generación de escritores que militan en el campo poético del petrarquismo; y más tarde, como mentor lírico de unas generaciones que se suceden hasta alcanzar nuestro siglo. [...] desde que Garcilaso cantó el Tajo, la presencia de las ninfas que bordan bajo sus aguas ha hecho olvidar «la pérdida de España» como si, en este caso, lo puramente lírico tuviese ya más consistencia que los recuerdos históricos”¹⁹⁹. A su entender, Garcilaso introduce y trasplanta con éxito el arte y el espiritualismo de Petrarca, integrándoles los elementos de su tierra, y otorgándoles nueva vida; de ahí que se dejen las imágenes inolvidables y perennes de amor en la memoria colectiva del lector: los pastores-amantes, las ninfas compasivas, el Tajo y el paisaje de Toledo.

En suma, basándose en el amor profano, Garcilaso busca el código de amor en el recinto cortés-trovarresco, reflexiona sobre él y lo espiritualiza racionalmente; más adelante, recurriendo a la ayuda de la imaginación, lo interioriza y transforma como parte de la propia alma del amante. Finalmente, en el ámbito del bucolismo, a través de las referencias intertextuales míticas, el poeta libera al amor del círculo puramente sentimental, y a la vez mediante sus experiencias personales, lo eleva a una esfera de significación universal. El motivo de amor garcilasiano se sublima en recuerdo común de los españoles, y se enraíza tan profundamente en el alma de la colectividad, que el propio poeta ya no es quien habla, ni canta, ni lamenta, sino que su voz resuena allá dondequiera que llegue su verso. El poeta supera el vínculo de la creación lírica consigo, y se entrega a lo incesante y lo interminable. Según dilucida López Castro, “El escritor llamado clásico sacrifica la palabra que le es propia para

¹⁹⁸ Véase el listado que aclara el profesor Antonio Gallego Morell sobre la antología poética en honor a Garcilaso, en *Fama póstuma...*, cit., pp. 764-765. Acerca de la influencia que Garcilaso tiene en los autores españoles, véase también el listado hecho por el propio estudioso, en *Ibid.*, pp. 759-764.

¹⁹⁹ Antonio Gallego Morell, introducción, en *Ibid.*, p. 14.

dar voz a lo universal. Lo que habla [...] no es él mismo, sino la memoria del amor vivido”²⁰⁰. La idea se corresponde con el idealismo que el propio poeta significa en cuanto a las palabras de amor. A través de la conversación entre Albanio y Salicio, pone en evidencia: “... yo siento mi dolor, y tú mi ultraje. / ¿Para qué son magníficas palabras?” (*Égloga II*, vv. 394-395). Además, en la dedicatoria de la pieza que sigue, lo expresa aún más claramente:

... son mejor oídos
el puro ingenio y lengua casi muda,
testigos limpios d’ánimo inocente,
que la curiosidad del elocuente.

(*Égloga III*, vv. 45-48)



Fig. 49. *Estatuas orantes de Garcilaso y su hijo Íñigo, en el antiguo convento de San Pedro Mártir (Toledo), que ahora funciona como sede de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de Castilla-La Mancha. En la época romántica, Gustavo Adolfo Bécquer, al visitar la capilla donde estaba la tumba del poeta, escribió una prosa en su homenaje, titulada “Enterramientos de Garcilaso de la Vega y su padre en Toledo”*²⁰¹.

²⁰⁰ Armando López Castro, “Modernidad de Garcilaso”, *Spanish Literature: From Origins to 1700. A Collection of Essays*, vol. II, ed. David William Foster, Daniel Altamiranda y Carmen de Urioste, Nueva York y Londres, Garland, 2001, p. 209.

²⁰¹ Fuente de la imagen: <http://chimichurris1ba.wordpress.com/> (“Garcilaso de la Vega”, *Carpe diem. Blog de aula de 1º Bachillerato [IES Juan de la Cierva, Vélez-Málaga]*) [fecha de consulta: 17/06/2013].

CAPÍTULO IV.

HERRERA

*Si Amor el generoso i dulce aliento
en mi rendido pecho ardiendo inspira,
yo, ufano, ensalçaré con noble lira
la hermosa ocasión de mi tormento.*

(Herrera, *P I*, Soneto CXIX, vv. 1-4)*

* Todas los versos herrerianos que empleo en la presente tesis son citados por la edición de Cristóbal Cuevas, *Poesía castellana original completa*, cit. Y con el fin de señalar clara y eficazmente el origen de cada pieza, sigo el criterio de las abreviaturas y siglas que adoptan tanto el propio editor como los demás eruditos, con respecto a la bibliografía de las obras en verso herrerianas: la *H* se refiere a las *Algunas obras*, publicadas por el propio poeta sevillano en 1582; la *P* indica los *Versos de Fernando de Herrera*, edición póstuma, preparada por su amigo Francisco Pacheco en 1619; y la *V* se entiende como poemario vario, donde se recopilan las piezas de distintos manuscritos, así como las insertas en las obras en prosa.



Fig. 50. Retrato de Fernando de Herrera, realizado por Francisco Pacheco, y asimismo subtítulo "el Divino" por el propio pintor-humanista sevillano, en su Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones (1599), conservado actualmente en la Real Academia de Historia, Madrid**.

** Fuente de la imagen: http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/fernandodeherrera/pcuar-tonivelo261.html?conten=imagenes&fqstr=1&qPagina=0 ("Fernando de Herrera. Imágenes: Album", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) [fecha de consulta: 28/09/2013].

A. DE LA ESPONTANEIDAD AL ARTIFICIO

La lengua es el medio por el que se expresan los autores, y asimismo consiste en la clave de las visitudes estilísticas. Durante la primera mitad del siglo XVI, los humanistas, como Castiglione, Garcilaso y Juan de Valdés, propugnan la naturalidad y selección de la lengua, al tiempo que insisten en la correspondencia entre la escritura y el habla; a saber, que se escribe como se habla. El maestro de la lengua y las letras, R. Lapesa, propone una concepción general: “En casi todo el siglo XVI domina el criterio de *naturalidad* y *selección*; la literatura del XVII se basa en el de *ornato* y *artificio*”¹. ¿Cómo el estilo literario pasa de la naturalidad y armonía del Renacimiento al recargado Barroco? ¿Cuáles son los factores que causan la transición del estilo? Efectivamente, en la creación poética se utilizan imágenes, epítetos, metáforas, símbolos y demás dicciones retórico-conceptuales, así como esquemas distributivos de la materia poética en el verso². Estos elementos transmiten unos significados secundario-virtuales, más allá del significante superficial; de ahí, que acarreen la diferencia entre la escritura y la oralidad. Según explica M. A. Fernández Rodríguez: “Para el siglo XVI [...] lengua literaria es lengua artificiosa, es decir, lengua transformada en virtud de un arte. Y es más, la propia transmisión y lectura de textos literarios, ante todo de naturaleza oral, convierte la lengua literaria en un verdadero «pensamiento literario» vertido en palabras”³. En la segunda mitad de la propia centuria, los autores tienen en cuenta tal concepción e intenta teorizarla,

¹ Rafael Lapesa, *Historia de la lengua...*, cit., p. 302.

² Cfr. *Ibid.*, p. 305.

³ María Amelia Fernández Rodríguez, “La mar en medio. Lectura y distancia en un soneto de Garcilaso según Fernando de Herrera”, *Edad de Oro*, 23 (2004), p. 369.

convirtiéndola en doctrina poética a la que pueden seguir cuando crean. De modo indirecto, rompen el principio armonioso de la lengua, sobreponiendo lo selecto y afectuoso a lo natural y espontáneo.

En un artículo acerca de la profunda vinculación entre la lengua y la creación poética durante el siglo XVI, E. L. Rivers hace constar: “The emphasis in this term [writing] is not upon the author as a creative individual, or upon the literary text as an aesthetic object, but upon *écriture* as an established institution which controls the writer’s encoding activity, and the reader’s activity too, as a decoder” [El énfasis en este término {escritura} no depende del autor como un individuo creativo, ni en el texto literario como un objeto estético, sino que se basa en la escritura como una institución establecida que controla la actividad del autor que cifra, así como la del lector como descifrador]⁴. Dicho de modo más claro, la función básica del escribir en la época renacentista no se dedica a producir un estilo particular del autor, sino que más bien se basa en “a collective and traditional set of rules for textual composition, rules which are more or less unconsciously followed by all performers within the tradition” [una serie de reglas colectivas y tradicionales para la composición textual, que son seguidas más o menos inconscientemente por todos los escritores dentro de la tradición]⁵. En la sociedad medieval existía un fenómeno lingüístico, la “diglosia”, que en nuestro caso es una situación en la que la gente hablaba en su lengua materna, mientras que en las instituciones escolares o en la Iglesia aprendía a leer y escribir en el único idioma establecido, el latín. En el Renacimiento, por el desarrollo del humanismo y el pensamiento antropocéntrico, muchos humanistas y autores prestaban más y más atención a las lenguas vernáculas en contraste con la mitificación del latín, y empezaron a escribir en las lenguas que les parecían más naturales. No obstante, ¿hubo alguna norma que sirviera de guía cuando creaban? Según constata Rivers, los pensadores como Castiglione y Valdés, convencidos de

⁴ Elias L. Rivers, “Some Ideas about Language and Poetry in Sixteenth-Century Spain”, *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain*, Newark (Delaware, EE. UU.), Juan de la Cuesta, 2009, p. 121. La traducción es mía.

⁵ *Ibid.*

la estrecha conexión entre la lengua común y la lengua literaria, insisten en que la escritura es una cuestión más seria y densa que la oralidad, y asimismo proponen que un hombre culto-gentil debería hablar a la manera de lo escrito. Estos críticos intentaron así eliminar la diglosia, o sea, la diferencia entre el habla vernácula y la escritura tradicional, al tiempo que “did not envisage language as static” [no vieron estática la lengua], sino que “were aware of perpetual change in speech” [tuvieron en cuenta los perpetuos avatares del habla]; de ahí, que transformasen la escritura en “a kind of prolonged dialectic which depended, not upon fixed grammatical rules, but upon evolving usage and intuitive «good taste»” [un tipo de dialéctica prolongada que no dependió de fijas reglas gramaticales, sino que envolvió el uso y el intuitivo «buen gusto»]⁶.

Aparentemente Garcilaso se compromete en la espontaneidad, sin afectación, de la lengua, pero sus versos son, en realidad, muy representativos del clasicismo. Según constata Rivers en otro artículo, sobre la influencia del poeta en Cervantes: “no podemos comprender bien la complicada actitud cervantina con respecto a la poesía garcilasiana si no comprendemos toda su ideología literaria. Dentro de esta ideología, parece que Garcilaso representa uno de los polos fundamentales, el ideal puro de eterno clasicismo”⁷. Según Cervantes refleja de modo implícito, las obras de Garcilaso no son cien por cien naturales, ni absolutamente comprensibles, a no ser que se acuda a anotaciones. Por ejemplo, en *El licenciado Vidriera*, una de las *Novelas ejemplares* (hechas entre 1590-1612, publicadas en 1613), el protagonista, Tomás Rodaja, dijo que dada la vida militar, tendría que dejar “Los muchos libros que tenía” y reducirlos, aparte de las “*Horas de Nuestra Señora*”, a un “*Garcilaso sin comentario*”⁸; a saber, que leía de ordinario las versiones anotadas del poemario garcilasiano. En el *Quijote* (II, 58), según expresa la dama vestida de zagala, junto

⁶ *Ibid.*, p. 125. Véase también su explicación en pp. 124-127.

⁷ Elías L. Rivers, “Cervantes y Garcilaso”, *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, dirección de Manuel Criado de Val, Madrid, Patronato «Arcipreste de Hita», 1981, pp. 966-967.

⁸ Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, edición, estudio y notas de Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2013, p. 270.

a sus compañeros que hacen de pastores en un *locus amoenus*, formándose así en una nueva Arcadia: “Traemos *estudiadas* dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes en su misma lengua portuguesa”⁹. Además, en otro fragmento (II, 67), se pone en evidencia la reflexión al respecto. Cervantes, al ricularizar el ambiente de las obras pastoriles, manifiesta que tiene en cuenta los comentarios a las *Églogas* del poeta toledano, hechos por el Brocense, quien identifica al pastor Nemoroso con el querido amigo del poeta: “... el barbero Nicolás se podrá llamar «Nículoso», como ya el antiguo Boscán se llamó «Nemoroso»”¹⁰.

En dos aspectos, podremos advertir el cambio de la relación entre la lengua y la poesía. En primer lugar, F. Gómez Redondo¹¹ explica que a partir del siglo XVI, dado el desarrollo del lenguaje de la ficción, el oficio de los poetas ya no se dedica a la pura creación, sino que es “fingir”. Garcilaso, en su carta a la señora Almogávar, muestra su preocupación por la definición de un nuevo modelo del ocio cortesano, o sea, por el establecimiento de una nueva poesía culta: “tengo por muy principal el beneficio que se hace a la lengua castellana en poner en ella cosas que merezcan ser leídas”¹². Acto seguido, el poeta-prologuista afirma el motivo con que el nuncio ha elaborado su ilustre tratado: “la intinción del autor fue poner diversas maneras de hablar graciosamente y de decir donaire”¹³. La idea se corresponde con algunas declaraciones que el propio autor refleja en *Il cortegiano*: “... querría yo que fuese en las letras más que medianamente instruido, a lo menos en las de humanidad, y tuviese noticia no sólo de la lengua latina mas aun de la griega, por las muchas y diversas cosas que en ella maravillosamente están escritas” (I, 9); “Es también bueno interpretar algunos nombres y fengir algo sobre el nombre de aquel de quien se

⁹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote...*, cit., p. 991. La cursiva es mía, que sirve para poner de relieve la edición comentada de la poesía garcilasiana.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1061. Acerca del comentario del Brocense, véase la edición de Antonio Gallego Morell, en *Garcilaso...*, cit., p. 281 (B-95. “Nemoroso, Boscán, porque *nemus* es el bosque”).

¹¹ Cfr. Fernando Gómez Redondo, “El lenguaje de la ficción en el siglo XVI: tratadistas y creadores”, *Edad de Oro*, 23 (2004), p. 11.

¹² Garcilaso de la Vega, “A la magnífica señora...”, en Baltasar de Castiglione, *op. cit.*, p. 81.

¹³ *Ibid.*, p. 82.

trata o sobre alguna otra cosa que acaezca” (II, 6)¹⁴. Entre líneas, el citado profesor Gómez descubre que en cierto grado, se pueden admitir las expresiones de ficción para configurar el interior de la creación literaria, pero lo importante es que, antes de aventurarse por hacer uso de ellas, los autores deban “afirmar su conocimiento con otros estudios letrados”; o dicho de otra manera, sólo a través del “andamiaje de referencias clásicas”, puedan acceder al mundo de la ficción¹⁵.

¿Es espontánea la poesía del “Príncipe” de los poetas españoles? Al citar sólo su *Égloga III*, ya podremos entender el carácter original que él intenta presentar. Ciertamente es que, según muestra la parte dedicatoria de la obra, el poeta intenta hacer una canción que “d’ornamento y gracia va desnuda” (v. 44) y “el puro ingenio y lengua casi muda” (v. 46), pero al mismo tiempo desea transformarse en Orfeo, para poder “mover la voz a ti [a María Osorio Pimentel, esposa de don Pedro de Toledo, virrey de Nápoles] debida” (v. 12). Todo esto expresa implícitamente la importancia del artificio, el *ars bene dicendi* [arte del bien decir], a través del cual el poeta espera lograr la excelencia de la creación poética. Una buena prueba se lee en la 4^a octava: “Apolo y las hermanas todas nueve / me darán ocio y lengua con que hable” (vv. 29-30). Otro testigo aún más obvio se halla en el *incipit* del fragmento donde las ninfas trazan las historias fabulosas, que tienen un tema en común: la muerte del amor. Así se expresa: “tanto arteficio muestra en lo que pinta / y teje cada ninfa en su labrado” (vv. 117-118). Extendido de la 14^a octava a la 31^a, o aún más amplio, el “arteficio” sacraliza y mitifica las vivencias amorosas del poeta, equiparándolas con las leyendas clásicas, y formándose así en el muestrario más representativo del lenguaje de ficción. Como dice P. Ruiz Pérez: “La multiplicación de voces se tradujo en máscaras sobre el rostro del poeta, que separó así su ejercicio de la directa proyección autobiográfica, alterando el modelo de la subjetividad petrarquista y sustituyendo su principio básico de unidad por una creciente decantación a la *varietas*,

¹⁴ *Ibid.*, pp. 153 y 246.

¹⁵ Cfr. Fernando Gómez Redondo, *op. cit.*, pp. 12-13.

que pasa de lo argumental a lo estilístico y expresivo”¹⁶. Esta inclinación al empleo retórico y a las fórmulas estilísticas se presenta aún más obvia en la segunda mitad del siglo XVI, en Fernando de Herrera, cuyos poemas —según opina el prologuista Enrique Duatré en sus *Versos* (1619), comparándolos con “la dulçura i claridad” de los versos de Garcilaso— son “por la mayor parte más artificiosos, más graves, [...] i, finalmente, de más robusto i valiente artífice”¹⁷.

Aparte del lenguaje de la ficción, el segundo factor que influye en la escritura literaria se enlaza íntimamente con las *Anotaciones* (1580). Según señala F. Rico¹⁸ (cfr. también *supra*, p. 351), hacia 1570 la poesía española está llegando a la edad de la crítica. Como el Brocense publicó su edición anotada de Garcilaso en 1574 y Herrera estuvo en proceso de preparar la suya esos años, la producción poética se conduce progresivamente desde el plano sensible y sentimental hacia el contorno estético y retórico.

Desde el comienzo de las *Anotaciones*, el autor califica el soneto como “la más hermosa composición i de mayor artificio i gracia de cuantas tiene la poesía italiana i española”; acto seguido, mientras insiste en la pulcritud lingüística, propugna la diferencia entre el modo del escribir y el del bablar, o bien, entre la lengua poética y la lengua usual; y además, declara que los poetas que deseen “acabar una grande hazaña” deberían atender a “la osservación que pide el *artificio* i cuidado”¹⁹. Francisco de Medina (1544-1615), amigo-contertulio de Herrera, explica en su prólogo a las *Anotaciones* que en la gran muchedumbre de “ingenios maravillosos” que ha producido nuestro país, no es fácil encontrar “a quien se deva con razón la onra de la perfeta eloqüencia”²⁰. El humanista no sólo admira el arte de Herrera, sino que

¹⁶ Pedro Ruiz Pérez, *Entre Narciso y Proteo. Lírica y estilística de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia el Hispanismo, 2007, p. 70.

¹⁷ Véanse las palabras preliminares de “El Licenciado Enrique Duarte, a la memoria de Fernando de Herrera”, en Fernando de Herrera, *Poesía castellana...*, cit., p. 493. En cuanto al texto completo del sacerdote-canonista-poeta y amigo de Herrera, véase *Ibid.*, pp. 486-496.

¹⁸ Cfr. Francisco Rico, “El destierro del verso...”, cit., p. 544.

¹⁹ Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., pp. 265 y 267. La cursiva es mía, que sirve para destacar lo artificioso que supone el autor, con respecto a la creación literaria.

²⁰ “El maestro Francisco de Medina a los lectores”, en *Ibid.*, p. 189.

confirma sus ideas del artificio y retórica, sobre la composición literaria; dicho en expresión de Medina: “es suya propia la elocuencia de nuestra lengua, en la cual se aventaja tanto, o bien escriba prosa o bien verso”; “[a la lengua] la compuso con ropas tan varias i tan luzidas que ya la desconocen de vistosa i galana”, al tiempo que “mostró el artificio i composición maravillosa de sus versos [los de Garcilaso], i porque podamos imitallo con seguridad” y “descubrir más clara la gran belleza i esplendor de nuestra lengua”²¹.

M. Menéndez Pelayo, en su estudio acerca de las teorías del arte poética, opina que las *Anotaciones* consisten en el aprendizaje y las vivencias del poeta sevillano; según dice: este gran libro “cifra de cuanto él había aprendido en los antiguos y en los italianos, y de cuanto su larga experiencia le había enseñado sobre la nobleza y escogimiento de las palabras, sobre el número del período poético, sobre la majestad y arrogancia de la dicción”²².

Sobre el primer factor propuesto por don Marcelino, que es el aprendizaje del poeta, el prologuista Medina dice: “dende sus primeros años [...] leyó todos los más libros que se hallan escritos en romance, i, no quedando con esto apaziguada su curdicia, se aprovechó de las lenguas estrangeras, assí antiguas como modernas, para conseguir el fin que pretendía. [...] gastando los azeros de su mocedad en rebolver innumerables libros de los más loados escritores i tomando por estudio principal de su vida el de las letras humanas”²³. Francisco Pacheco (1564-1644), pintor-humanista sevillano coetáneo, en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (realizado de 1599 a 1637, y sacado a la luz en 1886 por José María Asensio), también afirma la erudición del poeta, en especial con respecto al conocimiento clásico: “Leyó Fernando de Herrera con particular atención todo lo que la Antigüedad romana i griega nos dexó en sus más corregidos exemplares, i de

²¹ *Ibid.*, pp. 199-202.

²² Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. II (Siglos XVI y XVII), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940, p. 255. Recurso digitalizado por Fundación Ignacio Larramendi, 2009 (<http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&idUnidad=100033&posicion=1>) [fecha de consulta: 24/07/2015]. A esta edición me refiero.

²³ *Ibid.*, p. 198.

los autores posteriores lo más, porque supo las lenguas latina i griega con perfección, i las vulgares como los más cortesanos dellas. [...] no fue menor el cuidado con que habló i trató nuestra lengua castellana”²⁴. Además, Francisco de Rioja (1583-1659), admirador del poeta y prologuista de sus *Versos* (1619), editados *post mortem* por el citado Pacheco, destaca su afición filológica: “Supo la lengua latina mui bien [...]. De la lengua griega dizen que tuvo más que mediana noticia [...]. En las lenguas vulgares leyó los mejores autores, que también las estudió con cuidado”, y en especial, en lo que se refiere al conocimiento del habla castellana, “leyó, con gran diligencia i osservación, los escritores antiguos i modernos, notando las palabras i modos de dezir que tenían o novedad o grandeza, i poniéndolos aparte en cuadernos para que le sirviessen cuando escrevía”²⁵. Herrera hace uso de su amplio y profundo conocimiento humanístico, y partiendo del básico constituyente del poema —es decir, la naturaleza, la lengua—, analiza cada verso, cada imagen expresiva, revisando “los errores con que el tiempo, que todo lo corrompe, i los malos impressores, que todo lo pervierten, lo [a Garcilaso] tenían estragado”²⁶; tanto es así, que se conforma el fundamento de su doctrina poética. Sobre las fuentes y los modos de citar y tomar en préstamo, tendremos más explicaciones al respecto más adelante (cfr. *infra*, pp. 499-501 y ss.).

Con respecto al segundo factor que propone Menéndez Pelayo sobre la “larga experiencia” del poeta (cfr. *supra*, p. 491), sería mejor detenernos para indagar en la época que le tocó vivir a Herrera. Acerca de esto, no podemos pasar por alto el surgimiento de las academias literarias en casi todas las regiones del país durante el siglo XVI, o más precisamente, a partir de los años 40 del mismo.

²⁴ Francisco Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano, Sevilla, Diputación Provincial, 1985, p. 178.

²⁵ Véase el prólogo a los *Versos* (1619), “Francisco de Rioja, a Don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, etc.”, en Fernando de Herrera, *Poesía castellana...*, cit., pp. 480-481.

²⁶ Véase el prólogo de “El maestro Francisco de Medina...”, en Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit, p. 200.

1) Academias literarias

Según estudia J. Sánchez²⁷, Sevilla contó con la academia más temprana en la España áurea (desde 1544), y fue la sede donde se vieron más instituciones semejantes a lo largo del siglo XVI: la academia de Hernán Cortés, la de Mal Lara, la del conde de Gelves, la de Francisco de Medina, la de Pedro de Villegas Marmolejo, la del marqués de Algaba, la de Hernando de León, la de Ochoa y la del pintor Francisco Pacheco, y a este elenco cabe agregar otra en Osuna (un pueblo de la misma provincia), fundada por un rico propietario de la localidad, Cristóbal de Sandoval. En opinión del propio autor, las reuniones a las que muy probablemente asistiera y frecuentase Herrera fueron las de Mal Lara, del conde de Gelves, de Medina, del marqués de Algaba y de Pacheco. Entre ellas, la primera le proporcionó la poética, y la segunda la musa, consistente en el amor por la esposa del conde, doña Leonor de Milán.

En las tertulias, los intelectuales de Sevilla se reúnen abordando los temas de toda índole, desde las humanidades y artes hasta las ciencias y filosofía, y desde la época antigua hasta la contemporánea, al tiempo que no sólo comentan y critican las obras ajenas, sino que también leen a voz alta las propias con el fin de solicitar las opiniones de los contertulios. Las academias de esta época son asociaciones del intercambio de saberes y de gustos, donde los socios se inspiran y se forman para el cultivo y adelantamiento de la inteligencia y de las letras. Tanto es así, que a veces los humanistas retroceden a tiempos pasados y llaman a las academias “Museos”. Según explica el citado estudioso: “Esta clase de reunión de sabios se conoce también en Egipto, pero con el nombre de *Museo*. [...] Seguramente por primera vez [en la época de Carlomagno] vemos a los miembros de una asociación de intelectuales usar un nombre supuesto. Cada miembro asumía el nombre del autor antiguo que más admiraba y cuyos escritos le gustaban más”²⁸. Juan de la Cueva, poeta y con-

²⁷ Cfr. José Sánchez, *op. cit.*, pp. 195-219.

²⁸ *Ibid.*, p. 11.

tertuliano de Sevilla, en su carta dirigida *A Cristobal de Sayas de Alfaro, a quien en una Academia anotaron un soneto*, refleja que el lugar donde se suelen reunir se llama “Museo”:

En Híspalis, catorce de febrero
del año del Señor de ochenta y cinco,
a los Academistas remitida
del Museo del ínclito Malara,
presente el Ilustrísimo de Gelves²⁹.

A. Coster³⁰, primer especialista del siglo XX en la vida y obras de Herrera, indica que la sala de las tertulias fue efectivamente un museo, recogiendo los objetos que habían donado los miembros que frecuentaban la academia de Mal Lara; por ejemplo, las antigüedades encontradas en los alrededores de la ciudad hispalense, colecciones de monedas y diversas cosas interesantes. Pero lo más importante es que la academia estuviera formada por miembros de características diferentes, de especialidades variables y de orígenes heterogéneos, incluidos escritores, artistas, arquitectos, pensadores, nobles y estudiantes. Los contertulios escogían los temas al azar, y los trataban sin tener forma establecida. La academia pudo considerarse como una extensión del Estudio que fundó Mal Lara, como un tipo de aprendizaje extracurricular³¹; no obstante, en más ocasiones, se formó en un recinto del intercambio intelectual. Según expresa el citado hispanista francés:

Les amis de Malara passaient devant sa porte hospitalière; ils poussaient la grille du vestibule, qui laissait percevoir les dalles du *patio* décoré de vases de fleurs dont les parfums pénétrants s'exhalaient dans la tiédeur du soir, tandis que les arcades blanchies à la chaux qui l'entouraient rougissaient aux feux du couchant. [...] Quelques visiteurs nouveaux surve-

²⁹ Texto citado por Begoña López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, 2ª ed. revisada, Sevilla, Alfar, 2000, p. 67. Con respecto a la fuente original, la propia autora indica que los versos no pertenecieron al *Viaje de Sannio*, como cita Adolphe Coster (p. 23), sino a un poema impreso de ocho hojas, incorporado a la *Segunda parte de la Obra de Juan de la Cueva* (MS. 82-2-5, Fols. 292 r-299 v, Biblioteca Capitular y Colombina, Sevilla). Véase *Ibid.*, p. 67, n. 62.

³⁰ Cfr. Adolphe Coster, *Fernando de Herrera (el Divino) 1534-1597*, París, Honoré Champion, 1908, pp. 21-23 y ss.

³¹ Acerca de la fundación del Estudio, véase la nota biográfica de Inoria Pepe y José-María Reyes en su edición de Juan de Mal Lara, *La Filosofía vulgar*, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 19-20.

naient, un cercle se formait où l'on parlait de l'événement du jour, du dernier livre ou du dernier sonnet paru. Parfois quelqu'un tirant, sans trop se faire prier, un manuscrit de son pourpoint, donnait à l'assemblée la primeur d'une oeuvre inédite, accueillie d'abord par des applaudissements unanimes; puis les critiques se manifestaient timidement, discrètes, toujours courtoises, fondées sur des théories générales qui permettaient de discuter longuement sans froisser l'amour-propre de personne. Et lorsque la nuit close venait disperser les causeurs charmés de ces disputes brillantes, ce n'était pas sans regret qu'ils se séparaient, en se promettant bien de se retrouver le lendemain³².

[Los amigos de Malara pasaban ante su hospitalaria puerta; empujaban la reja del vestíbulo, que dejaba resaltar las baldosas del patio decorado de jarrones de flores, cuyos aromas penetrantes se difundían en la tibieza de la tarde, mientras que los soportales encalados que lo rodeaban se enrojecían con el fuego del sol poniente. {...} Algunos nuevos visitantes llegaban, se formaba un círculo donde se hablaba del acontecimiento del día, del último libro o del soneto recién publicado. A veces, alguien, sin hacerse de rogar demasiado, sacaba un manuscrito de su jubón y daba a los reunidos las primicias de una obra inédita, que recibía en primer lugar una aprobación unánime; luego las críticas iban surgiendo tímidamente, discretas, siempre con cortesía, fundadas sobre unas teorías generales que permitían discutir prolongadamente, sin herir el amor propio de la persona. Y cuando la noche cerrada venía a dispersar a los conversadores encantados de estas brillantes discusiones, siempre sentían lástima de separarse, al tiempo que prometían encontrarse de nuevo al día siguiente.]

Las reuniones espontáneas se organizaban no sólo en la casa y estudio de Mal Lara, sino también en las mansiones de algunos nobles que también frecuentaban el "Museo" del humanista, entre los cuales se destacaron don Fernando Enríquez de Ribera, duque de Alcalá (1527-1594), y don Álvaro de Portugal, conde de Gelves (hacia 1532-1581), quienes acogían a los academistas, o bien en sus residencias urbanas, o en sus fincas situadas en los alrededores de la ciudad. A la muerte de Mal Lara en 1571, le sucedió Diego Girón (hacia 1540-1591), cuñado del humanista, en la dirección de la Academia de Gramática y Humanidades. Algunos años después, el poeta-caballero sevillano Juan de Arguijo (1567-1622) y el pintor Francisco Pacheco (1564-1644) tomaron el relevo, continuando la plataforma de diálogos entre los hombres de letras y de cultura. Se iba así configurando el singular Humanismo de la capital andaluza.

³² Adolphe Coster, *op. cit.*, p. 22. La traducción es mía, con la revisión de mis amigos Marta Sanjuán Segovia y Eduardo Caldera Borrella.

Según hace constar Mal Lara en el prólogo a la *Philosophía vulgar*: “es loable [...] ayudar todos los hombres doctos al que escribe, y aun leer los autores sus obras en las Academias para ellos concertadas, y todos dar sus pareceres y dezir cosas notables y, con cierta senzillez, dárselo todo al autor, sin publicar que ellos le hizieron mercedes. Sale el libro enmendado y acabado por aprobación común de los varones doctos de aquel tiempo”³³. En este proemio “A los lectores”, B. López Bueno³⁴ señala el motivo del establecimiento y la forma ideal de la academia humanística, y concluye que, más que la materialidad misma de una institución, esta academia es entendida como un taller o centro de colaboración productiva de los contertulios. Obedeciendo a un aprendizaje de los modos del Humanismo italiano, Mal Lara lo aclimató al ambiente sevillano, y lo transmitió a sus discípulos y amigos, entre los que sobresalió Fernando de Herrera, junto con sus *Anotaciones* a los versos garcilasianos, notable producto de las tertulias literarias. Según explica la autora:

Las *Anotaciones* reflejan, en efecto, una convergencia de estímulos e inquietudes de los doctos que se mueven en el contexto herreriano, saliendo al paso con frecuencia los nombres de Mal Lara, Medina, Pacheco, Girón, Fernando de Cangas, Cristóbal Mosquera de Figueroa y algún otro poeta foráneo, a la sazón en Sevilla, como Barahona de Soto. Por supuesto el autor de la obra y único responsable es Herrera, pero en ella se pone de manifiesto el proyecto de Mal Lara, tanto en lo de “ayudar todos los hombres doctos al que escribe”, como en la reflexión sobre la obra de cada uno [...]. Así, junto a la discusión de enmiendas a Garcilaso (Herrera acoge o discute propuestas de sus amigos), también recoge, con afán ilustrativo y con muchísima frecuencia, fragmentos de composiciones de aquéllos como ejemplos de buen hacer poético³⁵.

Las obras de estos amigos contertulios no sólo aparecen en el comienzo de las *Anotaciones*, apoyando y admirando el trabajo de Herrera, sino que son citadas e incorporadas, junto a algunas creaciones líricas de éste, en los textos comentados. En lugar de cualificar el voluminoso libro como meritorio trabajo de Herrera, más vale decir que es una colección de opiniones que los doctos sevillanos muestran, a

³³ Juan de Mal Lara, *op. cit.*, p. 251.

³⁴ Cfr. Begoña López Bueno, *La poética cultista...*, cit., pp. 67-72.

³⁵ *Ibid.*, p. 69.

partir de los versos garcilasianos como elementos de análisis, en torno a la lengua literaria. De forma que tenemos en cuenta que los academistas no sólo comparten sabiduría, conocimiento y novedades, sino además gustos. Ejemplos eminentes se reflejan en dos obras de Mal Lara: *La Psique* o *La Psyche* (terminada entre 1561 y 1565) y el *Hércules animoso* (realizada entre 1549 y 1565), donde se lee que varios escritores asociados a la academia del humanista elaboran obras del mismo tema, o traducen en español las piezas latinas o neolatinas que han hecho los autores de la época romana o de la Italia contemporánea.

Según dicen I. Pepe y J. M. Reyes: “es el *Hércules* el que nos proporciona más detalles, principalmente sobre la aportación de cada miembro. Aunque aparezcan con un nombre fingido, se reconocen Fernando de Herrera, el conde de Gelves, Baltasar del Alcázar, Jerónimo de Carranza, Juan Sáez de Zumeta, Gutierre de Cetina, Gregorio Hernández de Velasco, Cristóbal de las Casas ...”³⁶. Según nos da a conocer Escobar Borrego, se encuentra otro ejemplo todavía más evidente en el cultivo del tema amoroso de Cupido: Mal Lara manejó el texto neolatino de Girolamo Fracastoro (¿1476 o 1478?-1553), que lleva el título *La Psyche*, y lo dio a conocer a los autores que frecuentaban la academia, al tiempo que él lo tomó en préstamo para un pasaje de su obra lírico-épica, *La Psique* (XII, vv. 510-522), y mandó a Herrera que lo tradujera íntegramente en el colofón o cierre de su obra (Fols. 331 r-332 v). Aparte de la traslación, Herrera trata la fábula de Cupido con un soneto y una elegía neolatina, insertos entre los preliminares. Y además, en el texto de Fracastoro se inspiró otro poeta sevillano, Juan de Arguijo, deudor de cierto modo de la rica tradición humanística hispalense, quien antes de 1601 elaboró el soneto *Psique a Cupido*, con el *incipit* de “A tu divina frente ¡oh poderoso ...”, en correspondencia con los versos 20-30 de *La Psyche* de Fracastoro, aunque ese poema no se integró en el manuscrito de Mal Lara. Y cabe señalar que se ve otro eco del mito, llevado a cabo por Juan de la Cueva, poeta íntimamente vinculado al grupo sevillano, quien

³⁶ Cfr. Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano, introducción, “Notas biográficas”, en Juan de Mal Lara, *op. cit.*, p. 20.

alude a dos momentos del relato de Apuleyo en su poema *Llanto de Venus*: uno es el enamoramiento de Cupido, y otro, el estado de la diosa erótica como víctima de su propio hijo³⁷.

En el academicismo se engendra un “buen” gusto, que sólo los hombres exclusivamente de la sociedad medio-alta saben contemplar y apreciar. Según explica J. Rico Verdú³⁸, en la época de Herrera, las academias o tertulias se iban fundando, tanto en Sevilla como en los demás lugares del país. No fueron centros de ocasión, dedicados a los certámenes para que los poetas noveles acudiesen en búsqueda de fama, sino que más bien fueron entidades consituidas formalmente con estatutos y programación de reuniones periódicas, y que impusieron a los autores sus gustos: por ejemplo, el ejercicio práctico de latín, la valoración de las obras grecolatinas y neolatinas, así como el tratado de la retórica y varias cuestiones de la lengua. Tales gustos académicos contribuyeron a la formación del Manierismo.

Según analiza A. Hauser³⁹, en las obras manieristas se perciben una tendencia estilística y ciertos gustos: 1) se inclinan a la complejidad mental y se apartan de la vida sensible; 2) se expresan más bien en contraposiciones paradójicas, en difíciles formulaciones dialécticas y en paralelismos formales; 3) en vez de mostrarse como una composición unitaria, prefieren desintegrarse en partes, escenas y figuras más o menos independientes, así como imágenes que pueden ser reconocidas y gozadas cada una por sí, manteniendo su estructura atomizada; 4) están caracterizadas por

³⁷ Francisco Javier Escobar Borrego, “La Psique de Juan de Mal Lara”, en *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI (Cetina, Mal Lara y Herrera)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 166-168. En cuanto a la obra de Girolamo Fracastoro y la traslación de Herrera, cfr. *Ibid.*, pp. 215-218. Para más información en torno a *La Psique* y el *Hércules animoso* de Mal Lara, véanse también los estudios que ha hecho el propio profesor, en *Ibid.*, pp. 77-169; y sus artículos: “Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la Academia sevillana en el *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara”, *EPOS*, 16 (2000), pp. 133-155; “Ecos (menores) de la leyenda de Psique y Cupido en dos poetas sevillanos de la segunda mitad del siglo XVI: Juan de la Cueva y Juan de Arguijo”, *Calamus Renascens*, 1 (2000), pp. 111-119; y además, “La forja del canon épico en la Academia de Juan de Mal Lara (con unos versos desconocidos de Fernando de Herrera)”, *Studia Aurea*, 1 (2007), s/p. (recurso electrónico: <http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=74> [fecha de consulta: 11/11/2014]). Y véase asimismo José Cebrián, “En torno a una epopeya inédita del siglo XVI, el *Hércules animoso* de Juan de Mal Lara”, *Bulletin Hispanique*, 91: 2 (1989), pp. 365-393.

³⁸ Véase la explicación de José Rico Verdú, “La lírica en la segunda mitad del siglo”, *La innovación literaria del Renacimiento. Garcilaso de la Vega*, 1ª reimpresión, Madrid, Cincel, 1983, pp. 31-32.

³⁹ Cfr. Arnold Hauser, *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, trad. Felipe González Vicen, Madrid, Guadarrama, 1965, pp. 298-299.

la acumulación de símiles, metáforas, *concelli*, antítesis, juegos de palabras y otras figuras retóricas; y 5) tienden a la consonancia o duplicación de motivos, intentando hacer “una misma compulsión formal para expresar la misma vivencia”; de ahí, que las mismas cosas se reflejen en diversas variantes, o mejor dicho, distintas cosas en formas consonantes. En opinión del propio autor, aunque se confunde fácilmente el Manierismo con el Barroco, un criterio simple nos ayuda a distinguir el primero del segundo: mientras que las obras barrocas se dedican a la expresión emocional que “apela a amplios estratos del público”, las creaciones manieristas se forman en “un movimiento intelectual y socialmente exclusivo”⁴⁰. Dicho en pocas palabras, el carácter principal del Manierismo radica en la intelectualización de las obras y la repetición de los temas. Todo esto se refleja en las *Anotaciones* (1580) de Herrera, así como en la colección lírica que el propio poeta editó dos años después para sus rimas selectas.

2) *Anotaciones y Algunas obras de Fernando de Herrera*

El poeta sevillano busca la perfección poética y goza del criterio de anotación muy distinto del que ha hecho el Brocense. Mientras que el predecesor cree que la excelencia lírica se basa en la imitación e intenta poner de relieve cuantas fuentes clásicas e italianas existen en las creaciones de Garcilaso, Herrera parte del léxico, métrica y expresiones literarias de los versos que comenta, tratando de confeccionar una obra de teoría poética. Según hace constar J. Montero⁴¹, en el comentario difuso y acumulativo de Herrera, se tienen en cuenta por lo menos tres rasgos primordiales: 1) la depuración y corrección de los errores que pudiera haber cometido Garcilaso; 2) la muestra de largos discursos sobre los géneros poéticos que elabora Garcilaso, y las cuestiones retóricas y otras materias de erudición, en consideración

⁴⁰ *Ibid.*, p. 297.

⁴¹ Cfr. Juan Montero, “Garcilaso y Herrera”, en la página del *Centro Virtual Cervantes*. 500 años de Garcilaso, 2001, s/p. (Recurso electrónico: http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/annotaciones/montero_delgado.htm) [fecha de consulta: 05/06/2014].

a criterios histórico-críticos; 3) la plétora de anotaciones sobre temas variados; por ejemplo, la identificación de las fuentes del texto garcilasiano; la explicación de su contenido, con base en amplios conocimientos (mitología, filosofía natural y ética, cosmografía, geografía e historia); y también la observación crítica sobre la calidad de los versos garcilasianos. El espíritu digresivo y recopilatorio del poeta sevillano no sólo anima la exposición de las obras, sino que más bien encuentra ocasiones y pretextos para ampliar el tratamiento de los temas, dar entrada a otros, y aún más enriquecer la lectura de Garcilaso con el aporte de una enciclopédica erudición⁴². Según explica A. Vilanova, convencido de que la labor ecdótico-crítica de Herrera contribuye en gran medida a la reflexión poética española: “Por su fabulosa amplitud de conocimiento, por la erudición enciclopédica, la hondura de su pensamiento estético y la riqueza y originalidad de sus ideas, las *Anotaciones* de Herrera constituyen la más importante arte poética española del siglo XVI, sólo comparable a la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano”⁴³. Además, J. Almeida en su monografía califica a nuestro poeta, “el Divino”, no simplemente como “el primer crítico español”, pero aún como “un crítico profético de extraordinaria capacidad y penetración” que goza de “singular conocimiento teórico de la perspectiva literaria [...] profundamente arraigado en la teoría clásica”⁴⁴.

Aunque a Almeida no le interesa la identificación concreta de las fuentes que Herrera ha hecho uso en su tratado, los investigadores posteriores, especialmente P. Ruiz Pérez y B. Morros, realizan unos estudios detallados al respecto. Mientras el primero considera las *Anotaciones* como “un libro de libros”⁴⁵, el segundo las reconoce como un discurso de “arte poética”⁴⁶. Al pasar a un análisis de las citas y

⁴² Cfr. Juan Montero, “Estudio preliminar”, en *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas. Estudio y edición crítica*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1987, p. 18.

⁴³ Antonio Vilanova, “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”, *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. III, ed. Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Barna, 1953, p. 575.

⁴⁴ José Almeida, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵ Cfr. Pedro Ruiz Pérez, “Un libro de libros: las «Anotaciones»”, *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997, pp. 113-133.

⁴⁶ Cfr. Bienvenido Morros, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, pp. 91-92 y ss.

referencias de erudición recogidas en la teoría poética de Herrera, P. Ruiz Pérez declara que se incluye una relación de 459 nombres, de los cuales “alrededor del 60 por ciento, esto es, 274, son los que presentan una identificación suficientemente clara e inequívoca de sus obras, en tanto que los 185 restantes se distribuyen entre autores [...] de los que apenas conocemos algún fragmento, escritores de obras heterogénea o de difícil clasificación o, sencillamente, autores de los que no alcanzamos ninguna otra noticia”⁴⁷. Y en la nómina de los autores identificados, se puede establecer una clasificación temática: la literatura clásica ocupa un 29 por ciento; las letras italiana, española y peninsular (que incluye a los portugueses bilingües), un 26,3 por ciento; la filosofía y las humanidades (gramáticos, preceptistas latinos, comentariastas y filólogos de la época), un 23,3 por ciento; la religión (moralistas, autores cristianos antiguos, etc.), un 7,4 por ciento; la historia, un 6,6 por ciento; la poesía neolatina, un 5,9 por ciento; y los demás, consistente en medicina, historia natural, arquitectura, agricultura, geografía, etc., representan un 1,5 por ciento del total⁴⁸. Por otro lado, B. Morros, más allá de referirse a los autores y filósofos por los que Herrera cita en su redacción del arte poética, hace una especial mención al uso de las fuentes, del que se distinguen los siguientes modos: traducir al pie de la letra, ampliar los recursos que toma en préstamo (añadir ejemplos, introducir elementos de *variatio*, etc.) y eliminar las reiteraciones. Dicho en palabras del propio profesor: “La gran originalidad de las *Anotaciones* reside en la concurrencia en un mismo lugar de numerosísimas fuentes, amalgamadas hábilmente dentro de una prosa fluida”⁴⁹.

Desde el comienzo de las *Anotaciones*, el prologuista⁵⁰ pone de manifiesto la envergadura de la lengua, suponiendo que cualquier hombre virtuoso atiende más que nada a las cuestiones de la lengua. Acto seguido, partiendo de cuatro aspectos,

⁴⁷ Pedro Ruiz Pérez, *Libros y lecturas...*, cit., p. 124.

⁴⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 125.

⁴⁹ Bienvenido Morros, *Las polémicas...*, cit., p. 109. Véase también *Ibid.*, pp. 93-101; 110-111 y ss.

⁵⁰ En cuanto a las palabras del maestro Francisco de Medina a los lectores, véase Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., pp. 187-203; especialmente, pp. 187-196.

intenta analizar por qué las creaciones en lengua española no han podido llegar al estado de perfección: 1) el malentendido de que todos los legados antiguo-clásicos sean de maravilla y puedan “desbatar de todo punto la rudeza de nuestra lengua”; 2) la carencia de textos de retórica y poética como guía de producción literaria; 3) la preferencia por escribir antes en latín que en lenguas comunes, vulgares, que se han reconocido como “mayor baxeza”; tanto es así, que se frena el desarrollo de las lenguas vernáculas y se imposibilita el éxito de la creación en ellas mismas; y 4) la falta de “la noticia de las artes”, y sin saber a quién se debe imitar. En las palabras a los lectores, Medina no sólo elogia los versos garcilasianos como modelo de imitación, que “con admirable eloquencia” posibilitan “a nuestra lengua arribar cerca de la cumbre”, sino que recomienda aún más las *Anotaciones* de Herrera a los versos del toledano. Según dice el prologuista:

En ellas lo limpió de los errores con que el tiempo, que todo lo corrompe, i los malos impressores, que todo lo pervierten, lo tenían estragado; declaró los lugares oscuros que ai en él; descubrió las minas de donde sacó las joyas más preciosas con que enriqueció sus obras; mostró el artificio i composición maravillosa de sus versos, i porque podamos imitallo con seguridad, nos advirtió de los descuidos en que incurrió, moderando esta censura en manera que, sin dexar ofendida la onra del poeta, nosotros quedásemos desengañados i mejor instruidos⁵¹.

Medina adelanta el proceso filológico y estético de Herrera ante el texto poético de Garcilaso. En opinión de Pepe Sarno y Reyes Cano⁵², Herrera somete los versos del poeta a una peculiar y seria labor ecdótica, fijando el texto y aclarando los problemas que presenta este mismo, al tiempo que señala las fuentes y realiza un severo análisis estilístico y retórico de los versos de Garcilaso.

Herrera atiende a la retórica y al artificio de las letras, tratando de “descubrir más clara la gran belleza i resplandor de nuestra lengua”⁵³. Con una clarividencia llamativa sobre el comentario al *Soneto III*, que comienza con “La mar en medio i

⁵¹ *Ibid.*, p. 200.

⁵² Cfr. *Ibid.*, pp. 200-201, n. 27.

⁵³ *Ibid.*, p. 202.

tierras é dexado ...”, M. A. Fernández Rodríguez⁵⁴ advierte el afán de Herrera por aclarar e ilustrar literalmente la poesía de Garcilaso, y propone tres aspectos para entender bien su comentario: 1) la ponderación de los giros literarios y las figuras artificiosas sobre la gramática; 2) el análisis del estilo; y 3) la reducción de la lírica a un *concetto*. O bien, dicho en expresión de la autora: “Herrera se sitúa gloriosamente en el campo de la literatura, no en el de la gramática. Las figuras [...] expresan la voluntad, el intento, del poeta por decir «artificiosamente». No son «licencia poética»; son la verdadera esencia poética, en todo caso. Es más, el ornato [...] enriquece la belleza latente, en términos retóricos son un recurso más de la *amplificatio*”; y además, mientras edita y modifica los versos garcilasianos, “propone Herrera, siempre intentando explicar, por otra parte, lo que cada figura significa”⁵⁵. Entiéndase por ello, que a lo largo del comentario, el poeta sevillano se inclina por conceptualizar la creación poética. Al citar sólo las anotaciones a las tres primeras piezas, es decir, del *Soneto I* al *III*, tendremos en cuenta esta verdad.

Herrera presta atención a cada detalle filológico, sobre todo a la propiedad del lenguaje poético. Sus análisis se dividen en tres aspectos principales⁵⁶. El primero se vincula a la fonética, sintaxis, metáfora y otras figuras retóricas y conceptuales, como apódosis o redición, aporía o diapóresis, etc. Aparte de indicar los términos precisos, el comentarista trata de analizar los efectos que produce cada elemento o figura, con respecto a la confección poética: por ejemplo, en su anotación al verso “Cuando me paro a contemplar mi estado ...” (*Soneto I*, v. 1), constata que consiste en repetidas *a* y *o*, vocales “grandes i llenas i sonoras”; tanto es así, que se muestra “la voz numerosa con gravedad”, un efecto acústico que coincide con la reflexión o “contemplación i vista de lo presente i passado”⁵⁷. El segundo plano se enlaza con la aclaración de ciertos conceptos, tales como la imitación, la metáfora o traslación y algunas palabras que tienen mucho que ver con el amor y la creación poética, por

⁵⁴ Cfr. María Amelia Fernández Rodríguez, “La mar en medio...”, cit., pp. 369-387.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 377-378.

⁵⁶ Véanse las *Anotaciones...*, cit., pp. 282-301.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 282.

ejemplo, las lágrimas y la fantasía. Reuniendo la sorprendente erudición que tiene, el poeta se remonta a la filosofía antiguo-clásica o a la literatura grecolatina para explicar cada figura que aparece en la poesía garcilasiana. En el tercer aspecto, se nota la osadía de Herrera, con la que indica las expresiones que él cree no adecuadas en la poesía de Garcilaso. Por ejemplo, en el *incipit* de la anotación al *Soneto III*, explica: “Si osara mudar esto, dixera *el mar*” en lugar de “la mar” (v. 1), puesto que ésta es “idiotismo de la lengua, i es enálage, que es trueco o variación con que se mudan i cambian entre sí las partes de la oración o los accidentes o atributos de las partes”⁵⁸. Acto seguido, al comentar los versos “qu’ acabará” (v. 8) e “i si esto lo es” (v. 14) de la misma obra, dice que el primero es cacofónico, y el segundo “floxos i desmayado verso, i sin ornato i composición alguna para remate de tan hermoso soneto”⁵⁹.

Estos son sólo algunos ejemplos de las *Anotaciones*, a través de los que ya tenemos en cuenta la pureza de la lengua y la perfección de la creación poética a las que el comentarista desea arribar. Más ejemplos se leen en la “Tabla de materias” que establecen I. Pepe y J. M. Reyes en su edición de las *Anotaciones*, así como en el libro de M. A. Vázquez, que clasifica el comentario herreriano en cuatro partes: 1) la introducción declaratoria; 2) el uso de nuestra lengua, como el préstamo lingüístico, el arcaísmo en relación con el ideal de la lengua literaria, los neologismos, etc.; 3) la teoría de las formas poéticas: el soneto, la canción, la elegía, la epístola y égloga; y 4) varios ornamentos poéticos, desde el plano fonético y métrico, hasta el retórico y afectivo⁶⁰. Además, J. Mondéjar parte del prólogo que Herrera elabora para su obra teórica, y tiene en cuenta su preocupación por el cultivo de la lengua española, noble y magnífica, pero no apta para la creación literaria, por causa de la privación del adorno de las figuras retóricas, por la falta del estudio y ornamento,

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 297-298.

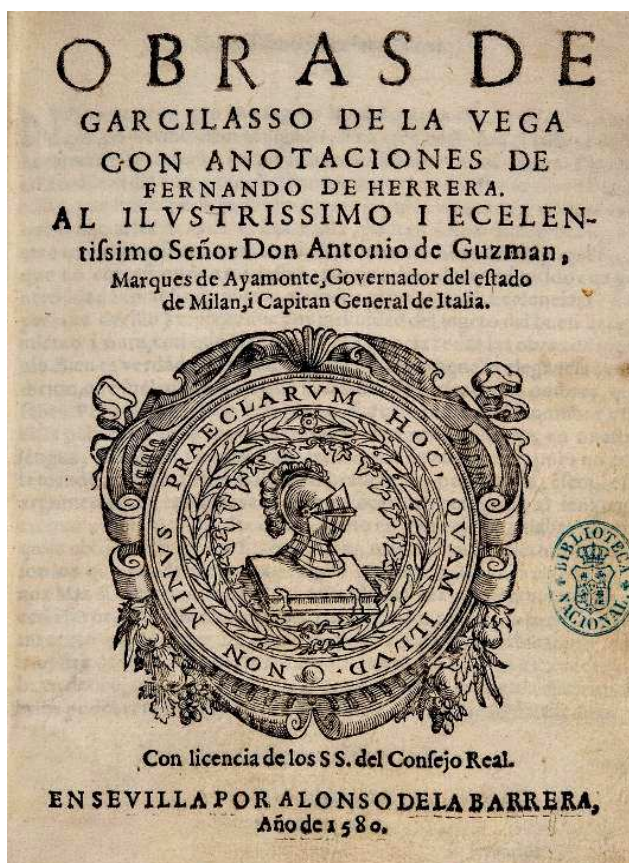
⁵⁹ *Ibid.*, pp. 300-301.

⁶⁰ Véase *Ibid.*, pp. 1085-1134; y Manuel Ángel Vázquez, *Poesía y poética de Fernando de Herrera*, Madrid, Narcea, 1983, pp. 136-191.

o según dice Herrera, por la escasez del “artificio poético”⁶¹ con el que se escribe en Italia; de ahí, que el estudioso enfoque en las anotaciones del poeta de carácter estrictamente lingüístico, y realice una subdivisión de las cuestiones: 1) fonéticas; 2) morfológicas; 3) sintácticas; 4) morfosintácticas; y 5) léxicas⁶².

Fig. 51.

*Portada de las Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera (1580), impresas en Sevilla, por Alonso de la Barrera*⁶³.



Al atender a una de las primeras glosas extensas, I. Navarrete tiene en cuenta una importancia específica de la metáfora o traslación poética para nuestro poeta: “si la metáfora es [...] un proceso intelectual, también lo es sensual; y aunque Herrera concibe las metáforas como brotando de cualquiera de los sentidos, otorga un

⁶¹ Cfr. Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., pp. 277-278.

⁶² Cfr. José Mondéjar, “Teoría y práctica en la obra de los humanistas andaluces del vulgar (ss. XV y XVI): primera parte”, *Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, 13 (1999), pp. 212-227.

⁶³ Fuente de la imagen: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/Exposicion/Seccion1/sub1/Obra11.html?origen=galeria> (“Garcilaso de la Vega”, *Exposición Virtual. Biblioteca Nacional de España*) [fecha de consulta: 07/07/2013].

puesto de honor a las figuras visuales. [...] por el embellecimiento que procuraban a la oración llegaron a emplearse por sí mismas [las metáforas]. La metáfora tiene un potencial enorme, pues casi cualquier palabra puede ser transferida a un nuevo «lugar»⁶⁴. Y además, A. Terry ve una correspondencia ideológica entre Herrera y los teóricos de la época, quienes atribuyen la envergadura de esta figura a sus tres funciones: 1) aumentar la variedad o *copia* semántica; 2) presentar ciertas cosas o sentimientos inefables; y 3) crear la riqueza intelectual a través de la *amplificatio* del área de significados⁶⁵.

Basándose en las voces más autorizadas del tema (Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, así como Aristófanes y Teofrasto, discípulo de Platón), junto a unas frases sueltas citadas por Virgilio y otros autores secundarios, Herrera valoriza el uso de la metáfora, y cree que es la figura más común en la composición lírica y es capaz de crear significados profundos y superiores de las palabras para referirse a otras cosas: “la traslación trae maravillosamente lumbré a las cosas, i deleita i hace que la oración no parezca vulgar. [...] i, sin duda, resplandece mayor suavidad i dulzura en la dición pintada que la simple. [...] los poetas usaron d’ ellas [palabras figuradas o trasladadas] por deleite i variedad i por desviarse de la habla común, i compelidos de la necesidad del verso, en quien algunas vezes se dobla esta virtrud”⁶⁶. Al final de la anotación, el poeta añade que esta retórica se llama *diversiloquo* en latín, que según constata el ilustre retórico hispanorromano Quintiliano (hacia 35-95), es la inversión entre las voces y el sentido, referida al intento poético de decir o predicar otra cosa, y en la lengua vernácula, se reconoce como fenómeno de la permutación y trocamiento expresivo; o dicho de modo más preciso, que es “cuando se dize una cosa i entiende otra”⁶⁷.

⁶⁴ Ignacio Navarrete, *op. cit.*, p. 200. Véase también su explicación pormenorizada, con el subtítulo “Las Anotaciones de Herrera: el ojo del poeta”, en *Ibid.*, pp. 199-218.

⁶⁵ Cfr. Arthur Terry, “A Note on Metaphor and Concept in the Siglo de Oro”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 31: 2 (April 1954), pp. 91-97; especialmente, pp. 91-94.

⁶⁶ Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., pp. 293-294.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 295. En cuanto a la idea de Quintiliano, que Herrera toma en préstamo, véase *Institutio oratorio*, I, 5, 40; VII, 6, 44. Cfr. también nota textual que realizan los editores, en *Ibid.*

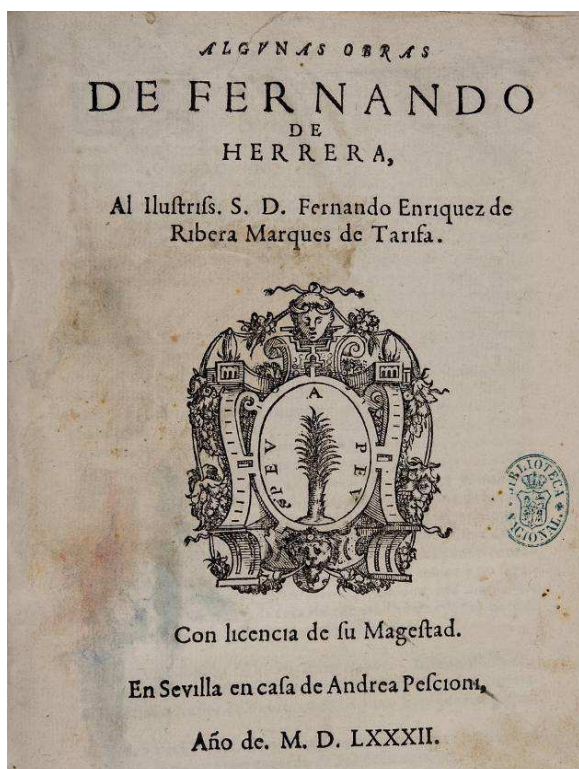


Fig. 52.

Portada de Algunas obras (1582) de Fernando de Herrera, edición al al cuidado del propio poeta, impresas en Sevilla, en casa de Andrea Pescioni⁶⁸.

Mientras conforma la teoría en las *Anotaciones*, Herrera la lleva a la práctica en su creación poética. La mejor prueba se muestra en las *Algunas obras* (1582), piezas selectas y editadas por el propio poeta, que salieron dos años después de la publicación de la gran obra en prosa. Según expone Pacheco⁶⁹, amigo y editor del poemario póstumo, *Versos* (1619), casi todos sus versos amorosos están dedicados a doña Leonor de Milán, condesa de Gelves, quien desde 1559 hasta su muerte, en 1581, se afincó en Sevilla, junto con su marido, don Álvaro de Portugal, II conde de Gelves y biznieto del gran descubridor-explorador del Nuevo Mundo. Al tomar en préstamo la poesía prototípica de la tradición provenzal-petrarquista, Herrera se transforma en amante cortés-espiritual, tratando a la mujer de la que se enamora como noble dama, elogíandola, al tiempo que encubre su identidad verdadera y le

⁶⁸ Fuente de la imagen: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/Exposicion/Seccion1/sub1/Obra12.html?origen=galeria> ("Fernando de Herrera", *Exposición Virtual. Biblioteca Nacional de España*) [fecha de consulta: 07/07/2013].

⁶⁹ Francisco Pacheco, *op. cit.*, p. 178.

confiere unos nombres propios de la belleza, virtud y felicidad, como Luz, Estrella, Lucero, Lumbre, Sirena, Aglaya, Eliodora, etc. La Luz y otros apelativos similares, que se relacionan con la iluminación, aparecen con tanta frecuencia en los versos del poeta, que impresionan a los lectores. Tanto es así, que los contertulios, como don Fernando Enríquez de Rivera, Francisco de Medina y Diego Girón, que debieron de ser los primeros que leyeron y oyeron sus cantos, escribieron unos poemas en correspondencia con la Luz amorosa de nuestro poeta. Antes de entrar directamente en el estudio de la poesía herreriana, expongo aquí los cuatro poemas, tanto en español como en latín, de los tres autores mencionados, que se leen como preludios en el *corpus* de 1582, y al mismo tiempo pregonan la Luz, encarnación del amor de Herrera por la condesa de Gelves:

1) En el soneto del marqués de Tarifa, se expresa que la voz “suave y doliente” de Herrera, que “osó baxar al reino oscuro / i subir a la luz del aire puro”, se queda perdida, “con ánimo impaciente” (cfr. vv. 1-4). Y nuestro poeta, “en quien vivo Febo espira”, canta tan bien como Orfeo, que a su “dorada lira” todos los seres “se rinden con invidia”, y su melodía resuena por el mundo, “igual al curso del eterno cielo” (cfr. vv. 9-14)⁷⁰.

2) Cuando Francisco de Medina describe las columnas de Hércules en un soneto dedicado al marqués de Tarifa, se sirve de los parámetros líricos de Herrera, expresando los contrastes entre la luz y la sombra, el sol y la tierra, la ascensión y la caída; según muestran los versos:

Las torres, cuyas *cumbres levantadas*,
clarísimo Marqués, miráis al *cielo* ...
(vv. 1-2).

.....
Serán al fin por *tierra derribadas*
i cubiertas de olvido en *negro velo* ...
(vv. 5-6).
.....

⁷⁰ Fernando de Herrera, *Poesía castellana...*, cit., p. 352.

Mas *el alto, el eterno* monumento ...
(v. 9).

.....
vuestro nombre i el suyo *celebrando*,
de donde sale *el sol* a do reposa.
(vv. 13-14)⁷¹.

3) En el epigrama neolatino del mismo autor, Medina, en tanto que equipara a nuestro poeta con Orfeo, subraya lo resplandeciente de su amor, contrastándolo con lo oscuro del lugar donde se ve el amante, que es audaz e intenta recuperar el amor perdido: “Lux tua, Ferrari, superas dum fulsit ad auras, / fulgenti haud cessit lucida terra polo ...” [Mientras tu Luz, ¡oh Herrera!, brilló hasta lo más alto de lo más alto del cielo, / la tierra iluminada no cedió ante el refulgente firmamento ...] (vv. 1-2). Acto seguido, para manifestar lo trascendente de la Luz con respecto a la poesía de Herrera, Medina emplea una serie de palabras y expresiones en relación con el concepto luminoso, y asimismo con el sentido opuesto, la oscuridad: “Erebi spessi [...] umbris” [las espesas sombras del Erebo] (v. 3), “Tellus lumine cassa suo” [Tierra privada de su luz] (v. 4), “aurea plectra lyrae” [el plectro dorado de la lira] (v. 6), “ad luminis oras” [a las orillas de la luz] (v. 7), “discutiens tenebras” [disipando las tinieblas] (v. 8), y también unos verbos como “splendet” [resplandece] (v. 9), “fulget” [brilla] (v. 11) y “micat” [centellea] (v. 12)⁷².

4) Diego Girón, al admirar el ingenio y la técnica de Herrera, lo califica como adepto a Apolo, dios de la poesía y del sol, que, junto al citado marqués de Tarifa “podrán, guiados de una i otra llama, / subir al monte ecelso osadamente” (vv. 13-14). Se presenta efectivamente una imagen que nos recuerda al modélico amante, que vuela y se pierde en la medida en que busca la bella y atractiva luz que emana del sol: Faetón o Ícaro⁷³.

⁷¹ *Ibid.*, p. 353. La cursiva es mía, que sirve para poner de manifiesto los contrastes expresos, entre la luz-sol-elevación y la sombra-tierra-caída.

⁷² *Ibid.*, p. 354. La traducción es de O. García de la Fuente, catedrático de Lengua y Literatura de la Universidad de Málaga, dedicada a la edición de Cristóbal Cuevas, por la que citamos los poemas de la antología selecta (1582) del poeta. Cfr. también *Ibid.*, p. 354, nota introductoria al texto.

⁷³ Cfr. *Ibid.*, p. 355.

Estos poemas adelantan el arte poética de Herrera, quien conceptualiza todos los sentimientos y reduce su amor a la Luz. Siguiendo a la tradición neoplatónico-petrarquista, nuestro poeta reconoce a la mujer amada como el Uno, el sol, el solo motor que le da vida y atrae constantemente. En el *Soneto I*, con el famoso *incipit* de “Osé i temí ...”, aparentemente se presenta una imagen parecida a la *Rima I* de Petrarca, o el poema-portada, donde el poeta-amante parte del deseo apasionado, realiza una introspección sobre los hechos pasados, y aspira a elevarse espiritualmente. No obstante, B. López Bueno⁷⁴, al observar el *corpus* en general, descubre una repetición retórica desde el comienzo de la obra, que consiste en la imagen de la subida-caída de Faetón o Ícaro. Según explica la autora, la colección de Herrera, construida bajo los dictados del *vario stile*, no presenta, tal y como el *Canzoniere* de Petrarca, una historia sentimental que progresa hacia el ascenso espiritual, sino que muestra “la sensación de debate permanente”, sin superar nunca el conflicto entre los sentires contrarios (como ese entre osadía y temor en el *Soneto I*), que es “totalmente opuesto por tanto a la idea de *proceso* y menos aún de *progreso*”. En tanto que la hispanista I. Pepe⁷⁵ señala el íntimo enlace entre el volar y el morir en el *Soneto I* del citado cancionero (1582) y sus reminiscencias en los *Sonetos II, III, IV, XI, XII*, hasta en el *XV*, J. M. Trabado Cabado⁷⁶ ve en ellos la imagen modélica de Ícaro —amante fabuloso, atraído por el sol y arriesgando la vida para buscarlo, con el fin de poder unirse con él—, y la califica como “inserción”; esto es, empuje o muestra de un sistema expresivo que aparece asiduamente como parangón mítico del enamorado en el resto de la poesía.

El *metaforismo* (Luz como amor) y el *metamorfismo* (Ícaro, encarnación del amante) —el que, en opinión de A. Hauser⁷⁷, es la base del lenguaje metafórico en el arte manierista— constituyen el cimiento de la poesía de Herrera y caracterizan

⁷⁴ Begoña López Bueno, estudio preliminar, en su edición de Fernando de Herrera, *Algunas obras*, cit., pp. 108-110.

⁷⁵ Cfr. Inoria Pepe Sarno, “Itinerario di un amore...”, cit., pp. 479-493.

⁷⁶ José Manuel Trabado Cabado, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁷ Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 317.

su arte poética. Tanto es así, que en los siguientes apartados, estudiamos en la profundidad las figuras metafóricas y las imágenes metamorfoseadas del alma, de las que Herrera se sirve para desarrollar su motivo del amor ideal, y al mismo tiempo intentamos indagar en cómo diluye el espiritualismo petrarquesco.

B. RESEÑA DE LA VIDA POÉTICA AMOROSA DEL POETA

Se conoce muy poco sobre la vida de Herrera, y aún menos sobre su amor. La fuente primitiva al respecto procede del *Libro de retratos* (1599) de Pacheco⁷⁸, que identifica a la condesa de Gelves como la señora a la que se dedican la mayoría de las obras de Herrera, al tiempo que reconoce a este mismo como hombre honrado y virtuoso que recibió órdenes menores sin tener ninguna orden sacra, y contó con un modesto beneficio en la parroquia de San Andrés. Contrario al carácter abierto, aventurero y heroico del que goza Garcilaso, el poeta sevillano es adusto, recogido, ensimismado e introvertido. Se aficionaba a la lectura, de modo que no sólo cursó los estudios escolásticos, sino que también leyó libros de diversos dominios, como dice Francisco de Rioja: “Supo Fernando de Herrera la Filosofía muy bien; estudió las Matemáticas, la Geografía antigua i moderna esactamente [...]. Supo la lengua latina mui bien, i hizo en ella muchos Epigramas llenos de arte i de pensamientos i modos de hablar [...]. De la lengua griega dizen que tuvo más que mediana noticia [...]. De las lenguas vulgares leyó los mejores autores, qu etambién las estudió con cuidado”⁷⁹. A través de la lectura de los autores “con gran diligencia i osservación”, nuestro poeta esperó que “le sirviessen quando escrivía”⁸⁰. Medina, en su prólogo a las *Anotaciones*, explica que desde la mocedad, nuestro poeta, “con la solicitud i vehemencia que suelen los niños buscar las cosas donde tienen puesta su afición”,

⁷⁸ Véase Francisco Pacheco, *op. cit.*, pp. 175-182.

⁷⁹ Véase la dedicatoria a los *Versos* (1619), titulada “Francisco de Rioja, a Don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, etc.”, en Fernando de Herrera, *Poesía castellana...*, cit., p. 480.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 481.

leyó innumerables libros de las lenguas que conociera, tanto de las antiguas como de las modernas, “para conseguir el fin que pretendía”⁸¹. Y este “fin”, en opinión de B. López Bueno sobre la figura de Herrera, consiste en la creación literaria: “Él no entendía la poesía como ocupación para distraer ratos de ocio, sino como un arte suprema, cifra de aspiraciones humanas y literarias [...] a las que dedicó toda su vida como un auténtico profesional de las letras”⁸². Ejemplos evidentes se hallan en sus obras en prosa, como la *Relación de la guerra de Cipre y suceso de la batalla naval de Lepanto* (1572), las citadas *Anotaciones* (1580), *Tomás Moro* (1592) y la *Historia general del mundo hasta la edad del emperador Carlos* (obra que se dio por acabada en 1590, pero se perdió), así como varias en verso y traducción de los temas mitológicos, que hoy están perdidas: un poema de los amores de *Lausino y Corona*, otro de *Gigantomaquia*, que trata de la batalla de los Gigantes en Flegra, otra pieza sobre *El Amadís*, y además una traducción del *Rapto de Proserpina* de Claudiano. Todas las obras ponen en evidencia su “perfil de apasionado estudioso, erudito e historiador”⁸³, al tiempo que su carácter “grave y severo”, según opina el escritor barroco sevillano R. Caro, el poeta lo “trasladó a sus versos”⁸⁴.

⁸¹ Cfr. Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., p. 198. La misma idea se lee también en Francisco Pacheco, *op. cit.*, p. 178.

⁸² Begoña López Bueno, *La poética cultista...*, cit., p. 33.

⁸³ *Ibid.*, p. 34; cfr. también la explicación en *Ibid.*, pp. 38-39.

Acerca de la erudición enciclopédica de Herrera, especialmente sobre su conocimiento histórico, que el poeta muestra en sus obras en prosa, véanse Juan Montero, “Poesía e historia en torno a Lepanto: el ejemplo de Fernando de Herrera”, *Andalucía Moderna (III). Actas del II Congreso de Historia de Andalucía*, Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Cajasur, 1995, pp. 283-289; Juan Montero, “Fernando de Herrera (1534-1597), poeta y prosista”, en su monografía *Fernando de Herrera y el humanismo...*, cit., pp. 34-49; Francisco López Estrada, “Fernando de Herrera en Sevilla y su labor como escritor” y “Noticia histórica y fuentes del *Tomás Moro*”, estudios preliminares, en Fernando de Herrera, *Tomás Moro*, ed. Francisco López Estrada, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 34-46 y 71-79; Sebastian Neumeister, “La utopía de un héroe político-cristiana: El *Tomás Moro* de Fernando de Herrera”, *Studia Aurea: Revista de Literatura y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 4 (2010), pp. 147-158; Inoria Pepe y José María Reyes, “Valor y significado de las *Anotaciones*”, introducción, en Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., pp. 17-85 (en especial, pp. 42-51 [“Las fuentes teóricas”]; 51-57 [“Las fuentes poéticas”]); Bienvenido Morros Mestres, “Las *Anotaciones a Garcilaso* de Fernando de Herrera”, en *Las polémicas literarias...*, cit., pp. 17-196 (en especial, pp. 108-195 [“El uso de las fuentes”]); y también, Pedro Ruiz Pérez, “Libros y lecturas en el entorno de Fernando de Herrera y el humanismo sevillano”, “Un libro de libros: las «Anotaciones»” y “Una aproximación a los libros de un poeta humanista en las bibliotecas de Sevilla y Córdoba”, en *Libros y lecturas...*, cit., pp. 75-111, 113-133 y 135-172.

⁸⁴ Rodrigo Caro, *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, ed. Luis María Gómez Canseco, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992, p. 107. Véase también su tratado completo de “Fernando de Herrera, que llamaron el Divino”, en *Ibid.*, pp. 106-108.

De la personalidad introvertida del poeta, el hispanista serbio Vranich señala su gusto por la soledad, con la que paseaba durante la noche por las riberas del río Betis, gozando de la tranquilidad del paisaje nocturno, en compañía de la hermosa constelación de brillo perenne y resplandeciente⁸⁵. El poeta-crítico del siglo XX, G. Celaya, cree que a Herrera le gustó leer a solas, en silencio, saboreando los versos de Garcilaso, deliberando sobre las ideas que muestra Castiglione en *El cortesano*, y llegando a encontrar el “refugio” de sus sentires en la doctrina platónica; de ahí, que opine que nuestro poeta, antes de percibir el amor por doña Leonor, ya estaba enamorado, pero no de una mujer concreta, sino de la pura concepción del amor y de la belleza metafísico-espiritual. Según el autor dice expresiva y vivamente en su obra en prosa, de tonalidad muy lírica:

Helo aquí en su casa, leyendo atentamente. Es un atardecer despaciosos de la primavera sevillana. Por la ventana llegan las brisas templadas y el olor sensual de las madre selvas. Todas las tentaciones —el azul, los jardines, los pájaros, la música, las nubes— rondan al poeta. Pero nada advierte. «El Cortesano», abierto ante él, le brinda la mejor de las embriagueces. Y Herrera se absorbe en la mística renacentista del amor platónico. ¡Qué placer irse adentrando en este laberinto de sutilezas! ¡Cuánta complacencia para su refinamiento en estas exquisiteces! Una tarde y otra volverá a ellas. Aún no conoce a la Condesa de Gelves pero ya está enamorado, perdidamente enamorado. No de ella, claro está, pero sí de la bella teoría del amor platónico⁸⁶.

La soledad —no temerosa, ni triste, ni sombría, sino serena, anhelosa y luciente—, establece en Herrera un mundo contemplativo, racional y creativo, donde él eleva todo lo que percibe hacia el plano místico y visionario; según dice K. Vossler: dado el carácter, “de una parte, posee una peligrosa tendencia a la retórica, que le obliga a desfigurar todo, a monumentalizarlo y ampliarlo, y de otra parte, su genio poético no era, ciertamente, muy tímido, aunque sí ingenioso, metafórico y fantástico”⁸⁷. A

⁸⁵ Véanse los tratados que hace Stanko B. Vranich, “Críticos, critiquillos y criticones (Herrera el sevillano frente a Sevilla)” y “Lujo y ostentación de la clase media en Sevilla”, en *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Valencia / Chapel Hill (EE.UU.), Albatros Hispanofilia, 1981, pp. 13-28 y 55-63.

⁸⁶ Gabriel Celaya, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁷ Karl Vossler, *La soledad en la poesía española*, trad. J. M. Sacristán, Madrid, Visor Libros, 2000, p. 83.

saber, que la soledad le proporciona a nuestro poeta tanto la razón como el ámbito de imaginación para hacer la poesía.

En 1559, la llegada de los condes de Gelves iluminó la vida solitaria del poeta, y toda teoría del amor que él estudió empezó a transformarse en viva experiencia. Según hemos dicho (cfr. *supra*, pp. 496 y ss.), don Álvaro apreció las buenas letras y elaboró poemas, al tiempo que ofreció mecenazgo en sus moradas a un grupo de ingenios sevillanos, entre los cuales se destacaron Medina, Mal Lara, Pacheco y el mismo Herrera. La belleza y la gentileza de doña Leonor nunca dejaron de atraer a Herrera, fomentándole el deseo y la difusión de afectos en su interior; tanto es así, que la imagen del amor cristalizará progresivamente en el mundo imaginario del poeta. Según describe S. Serrano Poncela, acerca de una reunión organizada en el palacio de Gelves, con la presencia de la hermosa y altísima señora:

Una vez, alguien reclama del poeta el inevitable elogio, la loa cortesana. Tenía que suceder. El enamorado lleva su canción de amor, escrita a lo largo de tantas horas, sobre el corazón y un papel. Sonrisas complacientes y curiosas le acechan. ¿Podrá expresar lo que desea sin decir y diciendo a la vez? Ha preparado una alegoría: La hermosa —recita— esparce con su belleza blanca y serena luz de nueva aurora. El sol que la contempla arde en sus llamas hecho fuego y la luna argentada, solitaria y fría recibe también de ella alimento luminoso y es dueña de eterna, grande y clara lumbre. El río, que la vió aparece, rendido, cubre con sus frías aguas en manso valle y tejen las ninfas a su alrededor un tapiz de rosas púrpuras mientras otras coronan los cabellos de tan única hermosura con guirnal-das. Yo, confidencia el poeta, entretejer quisiera su nombre esclarecido entre la blanca luna y sol de oro, pero es vano mi intento y débil mi canto, ya que nada puede venir en aumento de su hermosura; por ello, me limi-to a murmurar humildemente un ruego: que su belleza sufra bondadosa-mente esta rústica simplicidad de mi verso⁸⁸.

La concepción ideal del platonismo se llevó a cabo en la realidad. Al tiempo que la doctrina teórica se corresponde con la percepción sensorial, el mundo de las cosas reales se acopla con el interior amoroso. Herrera confecciona lo que conoce de los libros, y elabora lo que contempla en los paisajes, en la medida en que poetiza sus sentires. En su perspectiva, la belleza divina del amor es tan brillante como el sol,

⁸⁸ Segundo Serrano Poncela, "El siervo de amor: Fernando de Herrera", *Anales de la Universidad de Chile*, 83-84 (1951), p. 134.

y tan nítida y eterna como la luna. Doña Leonor no es sólo producto de la belleza, sino que aún más consiste en la Hermosura-Bondad suprema, de resplandor puro y sereno, localizado en lo alto del cielo, a la que el propio poeta suele contemplar y tiene muchas ganas de entregarse absolutamente. Según Herrera expresa en estos versos:

Roxo sol, que con hacha luminosa
coloras el purpúreo i alto cielo:
¿hallaste tal belleza en todo el suelo
qu'iguale a mi serena Luz dichosa?

(*H, Soneto X*, vv. 1-4)

.....
Luna, onor de la noche, ilustre coro
de las errantes lumbres, i fixadas:
¿consideraste tales dos estrellas?

(*Ibid.*, vv. 9-11)

.....
Yo, que la pura luz do ardiendo muero
mísero vi, engañado i ofrecido
a mi dolor, en llanto convertido
acabar no pensé, como ya espero.

(*H, Soneto IV*, vv. 5-8)

En el mismo año del encuentro amoroso, sucedió un incidente que impidió el trato habitual entre Herrera y la condesa. Dadas ciertas causas políticas, el conde tuvo que interrumpir las tertulias poéticas y anunciar su próximo viaje, junto con doña Leonor, a la Corte en Madrid. La ausencia de la condesa (entre 1559 y 1565) duró casi seis años. En la profundidad del poeta, fue como el día privado del sol, y se formó en la sombra de la noche. Pero para su creación poética, no fue un hecho absolutamente desgraciado. El citado estudioso, S. Serrano Poncela, muestra una serie de obras que el poeta elaboró durante este período, mientras vagó por el río, meditando sobre el amor, cuya imagen pasa del plano físico al espiritual, y al final se convierte en el mar de bonanza, y aún más se identifica con la sola Estrella o la dichosa y serena Luz. A su entender, en la medida en que disfrutaba de la soledad, el deseo de Herrera estuvo sustituido por “una reflexión cargada de emotividad”,

y su historia amorosa se diluyó en una “especie de impresionismo poético de gran belleza retórica, donde la palabra se hace música”⁸⁹.

El amor de Herrera, representado por la hermosura incorpórea y la Luz clara, se corresponde perfectamente con el modelo ideal del amor platónico, tanto es así que varios estudiosos dudan de su veracidad. Según indica J. Rico Verdú, la poesía del cantor de Luz es muy celebral, y da motivos para sospechar de la realidad de su amor⁹⁰. Parker observa en su poesía un perfecto espectro evolutivo del amor ideal; sobre todo en la pieza que comienza con “Serena Luz, en quien presente espira ...” (*H, Soneto XXXVIII*), se lee que “El amor es ahora sólo amor divino, y la dama es el instrumento que lo transmite cuando ella inflama al «noble corazón» que aspira a ascender al Cielo”; en otra con el *incipit* de “El color bello en el umor de Tiro ...” (*H, Soneto XXVII*), se tiene en cuenta la pura fe de Herrera en el neoplatonismo⁹¹. En opinión de Celaya: “Por amor a la Poesía y no precisamente a la mujer, Herrera empieza a cantarla”; “No es sincero; [...], no es sincero en el sentido de la palabra. Miente para decir su verdad: la verdad de su poesía”⁹². Y además, Dámaso Alonso, a propósito de las obras amorosas de Quevedo, alude a las de Herrera:

¿Era una verdadera pasión de amor? ¿Era un culto en el que al sentimiento amistoso se sobreponía un imaginado y no real apasionamiento? ¿Era una muestra de galante vasallaje a una gran dama, a la que la respetuosa pasión que los versos expresaban nunca podía ofender, sí siempre halagar? No sabemos; lo último, sin embargo, parece lo más posible. Creo que hay una serie de amores cantados en literatura española en los siglos XVI y XVII que fueron de este tipo: el de Herrera por la condesa de Gelves [...]. Galanteos sociales que no solían inquietar a los familiares de la dama, ni aun, si era casada, a su esposo⁹³.

Herrera trata de fingir su vida y encubrir su verdadero sentimiento. Pero, ¿se puede negar completamente la existencia real del amor entre el poeta y la condesa?

⁸⁹ *Ibid.*, p. 140; cfr. también, pp. 141 y ss.

⁹⁰ Cfr. José Rico Verdú, *op. cit.*, p. 39.

⁹¹ Alexander A. Parker, *op. cit.*, pp. 80-81. Véase también, *Ibid.*, pp. 73-79;.

⁹² Gabriel Celaya, *op. cit.*, pp. 28 y 31.

⁹³ Dámaso Alonso, “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, *Poesía...*, cit., pp. 514-515.

Claro que no. Para rechazar la opinión que muchos críticos dan por supuesta sobre el amor de Herrera, el académico Rodríguez Marín muestra un manuscrito que se conserven la Biblioteca Nacional española (código 10293, ff. 167 recto-204 recto), que contiene una veintena de poemas del propio poeta, coleccionadas y transcritas hacia la mitad del siglo XVII, por don José Maldonado Dávila y Saavedra. Con las fechas anotadas al margen de las creaciones poéticas —probablemente transcritas por Maldonado Dávila de los borradores de Herrera o de alguna copia fidedigna—, Rodríguez Marín tiene en cuenta la trayectoria de los sentimientos de Herrera con respecto a la condesa, desde que ésta misma regresó a vivir de nuevo en Sevilla en 1565, hasta que murió en 1581⁹⁴. Fue un período intensivo del desarrollo del amor. En tanto que el poeta elabora afanosamente los versos dirigidos a la señora, siente el amor cada vez más fuerte hacia ella. La señora, en su interior, está enterneciéndose por el arte y las palabras emocionantes del poeta, y su actitud que era tan fría y desdeñosa como la *belle dame sans merci* se transforma en “vencida y trémula”, hasta sentirse “herida por la flacidez vital y las reservas mentales del amante”⁹⁵. El cambio, según explica el académico, queda en evidencia en la firma de la condesa, donde una *F* (de Fernando) sustituye a la antigua *A* (de Álvaro):

En los últimos diez años de su existencia, sólo en sus firmas, pero veladamente, exteriorizó aquel amor sin consuelo, como para decirnos, pasados más de tres siglos, de quién fué su alma. Ved aquí en fotograbado dos firmas de doña Leonor de Milán: la primera, del año 1559, en la cual como era y sigue siendo costumbre de la nobleza, preceda al nombre la inicial del cónyuge: la *A* de *Álvaro*; la segunda, la que usaba en 1577 y otros años anteriores y posteriores: en ella, contra todo uso recibido entonces y ahora, pone después del nombre la *A*; y como la rúbrica figura una *F*, inicial de *Fernando*, no es difícil conjeturar que, así como algunos convertidos al cristianismo agregaban una cruz a sus firmas, reiterando de esta manera en cada una su profesión de fe, así también doña Leonor de Milán ratificaba la de su amor, diciendo en cada firma: *La condesa doña Leonor de Milán, A Fernando*.⁹⁶

⁹⁴ Véase la explicación de Francisco Rodríguez Marín, en *op. cit.*, pp. 172-190.

⁹⁵ Segundo Serrano Poncela, *op. cit.*, p. 139.

⁹⁶ Francisco Rodríguez Marín, *op. cit.*, pp. 191-192.

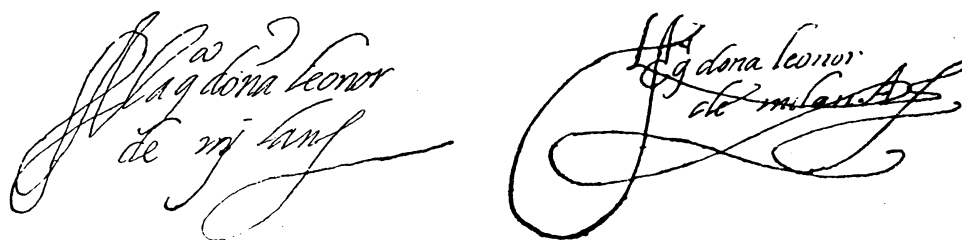


Fig. 53. Firmas de la condesa de Gelves: a la izquierda, la del año 1559; a la derecha, la que usaba aproximadamente en 1577⁹⁷.

Para Rodríguez Marín, el amor de Herrera por doña Leonor no es poético, sino real, que fue constituido de una pasión irrefragable. Aparte de exponer la diferencia de las firmas de la condesa como prueba de la autenticidad del amor entre los dos amantes, el académico leer entre líneas los sentimientos del poeta, intentando reconstruir la trayectoria del amor cortes en su vida. El poeta, de carácter intimista, transforma los sentimientos amorosos en inspiraciones poéticas, y se entrega por entero al tópico petrarquista, con el fin de hacer viva la fábula, o bien, la anécdota amorosa, hasta llegar a sentir un amor platónico. O, dicho en expresión de Celaya: “Herrera es el actor de su propia poesía. Se pone al servicio de ella. Y ésta no es por eso celebral sino vivida, aunque vivida en representación”⁹⁸. Esto nos recuerda la explicación de Pedro Salinas, con respecto a la tradición lírica del amor: “el poeta, más que un enamorado de veras, es un *representante* de la pasión amorosa; que la *represente* bien es lo que vale, ya la sienta de verdad, ya se precie de sentirla, ya la finja”⁹⁹. Los sentires amorosos que experimenta se integran con los imaginados e idealizados, de tal manera que los versos herrerianos “se adentran por las veredas tornadizas de un asunto vivido y, sólo en muy pocas y primeras ocasiones, por las trilladas del pretexto literario”¹⁰⁰. Herrera se proyecta en la misma señora, noble

⁹⁷ Fuente de las imágenes: *Ibid.*, p. 192.

⁹⁸ Gabriel Celaya, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁹ Pedro Salinas, *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*, 3ª ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1963, pp. 33-34. La cursiva es del autor.

¹⁰⁰ Jesús Aguirre y Ortiz de Zarate, duque de Alba, “La Casa de Alba y la poesía sevillana de los siglos XVI y XVII”, *Discursos leídos ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras el día 8 de diciembre en la recepción pública*, Sevilla [s. n.], 1985, p. 23.

y hermosa, de la que se enamora exclusivamente: la elogia, la canta, la contempla, y en ella encuentra la sola musa para la producción poética. Como esclarece Jesús Aguirre: “La dama es medular, y como tal reconocida en la poesía herreriana. Son más de ciento las obras que le dedica el *Divino*. [...] está doña Leonor tan metida, melódica y conceptualmente, en las entretelas de Herrera, que éste se sirve, sin remedio, de sus líricos nombres [como Estrella, Luz, Lucero, Lumbre, Aglaia, Sirena y Eliodora] para entonar, en coyunturas patrióticas, victorias o lutos nacionales”¹⁰¹. Cuando murió la condesa en 1581, poco después de su marido, Herrera se dedicó más a la redacción que a la creación lírica: recogió, corrigió y dispuso de 91 piezas que había compuesto en la vida de la señora, para que pudiera salir a la luz un año después. Este hecho no significó que estuviera agotada su fuente de inspiraciones, sino que reflejó su constante búsqueda de la perfección de las obras¹⁰².

Mientras que Rodríguez Marín y Serrano Poncela parten de las creaciones de Herrera intentando reconstruir su trayectoria poético-amorosa para comprobar la autenticidad de sus vivos afectos hacia la condesa, Navarrete y Prieto insisten en las ideas estéticas del poeta y tienen en cuenta su intención de imitar a Petrarca¹⁰³. Según señala Navarrete, en la organización de *Algunas obras*, Herrera, tal como el poeta de Arezzo realiza en sus “rime sparse” (*Rima I*, v. 1), dispone que los géneros poéticos estén mezclados más que separados; y además, proyecta sus sentimientos en Luz o Estrella, al igual que la Laura-laurel-sol de Petrarca, objeto amoroso que tiene doble sentido: por un lado, representa el deseo, el amor prohibido; por otro, se reconoce como el centro de interés de toda la colección. Conforme al análisis de Prieto, Herrera conoce la conducta formal de un cancionero petrarquista, y busca la salvación del deseo a través de la simbolización del amor y la belleza que vienen de la amada; por lo tanto, sus *Algunas obras* presentan cuatro rasgos dentro de la norma estructural del *Canzoniere* petrarquesco: 1) atender al orden narrativo más

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Cfr. Gabriel Celaya, *op. cit.*, pp. 39-40.

¹⁰³ Cfr. Ignacio Navarrete, *op. cit.*, pp. 220-221; Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1998, pp. 570-571.

que al cronológico de las composiciones; 2) insertar los poemas de temas ajenos a la cuestión principal, el amor, junto con las obras complementarias, que ayudan a definir la personalidad del poeta; 3) alternar las formas métricas, como expresa el maestro con “vario stile” (*Rima I*, v. 5); y 4) fijar la trayectoria del amor a una sola señora. Efectivamente, en el título de la colección de *Algunas obras*, ya se percibe la gran resonancia de Petrarca en nuestro poeta. Según explica Prieto:

Quiere decirse, en medida petrarquesca, que el texto editado por Herrera indica con su mismo título, *algunas*, un carácter de esbozo o adelanto poético de un *corpus* más amplio y coherente que testificaría, principalmente, el tiempo *in morte* de la amada. En este sentido, las *Algunas* [...] tendrían un valor similar al manuscrito petrarquesco conocido como «códice degli abbozzi», sobre el que Petrarca siguió trabajando asiduamente hasta el final códice Vaticano Latino 3.195 utilizado ya por Bembo para las ediciones aldinas que llegaron a nuestros poetas. Esto, claro está, pensando que en Herrera estuviera latente la idea de crear un personal cancionero petrarquista ...¹⁰⁴.

Herrera no sólo imita a Petrarca, sino que concibe la idea latente de competir con él y superarlo. Fucilla, en una obra recopilada en los *Versos* que comienza con “Igual al Tebro, al Arno i al Metauro ...” (*P I, Soneto LV*), nota que Herrera, al igual que el italiano en su pieza con el *incipit* de “Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro ...” [No Adigio, Po, Tesino, Arno y Tebro ...] (*Rima CXLVIII*), muestra su preferencia por el río donde encuentra el amor, pero sin mencionar su nombre (el primero en el Betis y el segundo en el Sorga); y aparte de la innegable imitación en el primer cuarteto, Fucilla descubre que en el siguiente nuestro poeta se proclama superior al maestro, a través del simbolismo de los árboles: “... cuanto es mayor el lauro [de Petrarca] qu’el enebro, / tanto es al mirto [del amor de Herrera] inferior el lauro” (*P I, Soneto LV*, vv. 7-8)¹⁰⁵.

El hispanista francés R. Béhar descubre otro ejemplo en la obra con el *incipit* de “Ya siento el dulce espíritu de l’aura ...” (*P III, Soneto CIII*), y cree que hay por lo menos cuatro aspectos que el poeta emula de las rimas de Petrarca: 1) la repetición

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 565-566.

¹⁰⁵ Cfr. Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo...*, cit., pp. 149-150.

de los morfemas *-aura* e *-ira* en las sílabas finales de los dos cuartetos —“l’aura”, “Laura”, “restaura”, “instaura”, “aspira”, “tira”, “ira” y “mira”— nos recuerda las duales imágenes estéticas de Laura-Apolo y lira-Orfeo que Petrarca suele mostrar en sus poemas; 2) el “Ya” inicial refleja la imitación evidente de las *Rimas XXXIII* (“Già fiammeggiava l’amorosa stella ...” [Ya relucía la amorosa estrella ...]) y *CCXVII* (“Già desiai con sì guista querela ...” [Antes ya quise con tan justa queja ...]) de Petrarca, así como la del *Soneto XIII* (“A Dafne ya los brazos le crecían ...”) de Garcilaso; 3) el segundo verso —“que mansamente murmurando aspira”— no sólo tiene presentes los versos iniciales de la *Rima CXCVI* del italiano (“L’aura serena che fra verdi fronde / mormorando a ferir nel volto viemme ...” [La aura serena que entre verdes frondas / murmurando en la cara viene a herirme ...]), sino que su uso del epíteto “mansamente”, que ha sido ennoblecido por el toledano en su imitación de la poesía italianista y se ha reflejado en sus *Canción III* (v. 1) y *Égloga II* (vv. 1-2 y 13), muestra la intención de superar el arte de los autores canónicos; y 4) el enlace entre *instaurar-restaurar* (vv. 4 y 8) de los dos cuartetos se corresponde perfectamente con la conexión entre *memoria-gloria* (vv. 10 y 12) de los dos tercetos; a su entender, el fuego de Petrarca inspira el tema de amor en el poeta sevillano, y éste, al restaurar la memoria pasada, trata de conseguir la gloria de la poesía; o sea, dicho en palabras de Béhar: “i due termini *instaura* e *restaura*, simbolici di tutto un programma di recupero (*restauratio*) dell’estetica della fiamma petrarchista, creata dal poeta di Laura” [los dos términos *instaura* y *restaura*, simbólicos de todo un programa de recuperación (*restauratio*) de la estética del fuego petrarquista, creada por el cantor de Laura]¹⁰⁶.

Nuestro poeta entiende los versos de Petrarca, sabe muy bien lo que significa cada imagen en sus creaciones, y según explica M. Hernández Esteban, respecto a su recuperación del arte petrarquista: “Creemos que mejor que ningún otro poeta del Renacimiento español, es en la poesía de Herrera donde hay una más profunda

¹⁰⁶ Véase el estudio de Roland Béhar, “Lettura di «Ya siento el dulce espíritu de l’aura» di Fernando de Herrera”, en *Italique. Poésie italienne de la Renaissance*, 14 (2011), pp. 101-115.

comprensión de la fusión Dafne-Laura que lleva a cabo Petrarca, y su recuperación le permite a Herrera no sólo imitar en una vía de continuidad poética, sino a la vez superarse, diferenciarse del modelo”¹⁰⁷.

Si los versos de Herrera son tan excelentes, ¿por qué Francisco de Rioja, prologuista de la antología de 1619, se preocupa por lo que “se pierdan en el descuido o en el desprecio de los [de]más”, y dice que “an padecido grandes injurias aun de los más amigos”¹⁰⁸? En realidad, el propio Rioja ha indicado el problema que tiene Herrera: “Los versos que hizo [...] son cultos, llenos de luzes i colores poéticos”, y aunque no carecen de afectos, los sentimientos del ánimo afectuoso “se asconden i pierden a la vista entre los ornatos poéticos”¹⁰⁹. E igualmente otro prologuista de los *Versos* herrerianos, Enrique Duarte, menciona el mismo problema que existe en las obras de nuestro poeta: dados el “artificio” y la imitación “con regla i arte”, los versos de Herrera no son fáciles de entender para la mayoría de los lectores¹¹⁰. Tal opinión encuentra su eco en las palabras del poeta sevillano; según declara en el proemio a sus propios *Versos*: “Conosco de mí que no meresco esperar memoria en la edad venidera [...], pero, si por estudio i trabajo, i por admiración de los antiguos, se debe alguna, bien podía merecerla. Lo que â sido en mí è hecho por acercarme a la perfección con la imitación de los mejores”¹¹¹. Entiéndase por ello, que el poeta siempre intelectualiza los versos con el fin de conseguirlos perfectos.

Más allá de los comentarios coetáneos de Herrera, en el siglo XX notamos que Orozco Díaz lo reconoce como poeta de “corteza”, y opina que la perfección formal

¹⁰⁷ María Hernández Esteban, “Procedimientos compositivos de la sextina. De Arnaut Daniel a Fernando de Herrera”, *Revista de literatura*, 49: 98 (1987), p. 405.

¹⁰⁸ Cfr. prólogo de “Francisco de Rioja, a Don Gaspar de Guzmán...”, en Fernando de Herrera, *Poesía castellana...*, cit., pp. 479-480.

¹⁰⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 481.

¹¹⁰ Cfr. prólogo de “El Licenciado Enrique Duarte...”, en *Ibid.*, pp. 493-494.

¹¹¹ “Prefación de Fernando de Herrera a sus versos”, en *Ibid.*, pp. 496-497. Lo que cabe mencionar es que las palabras del poeta, que funcionan como proemio a la antología de 1619, no son incorporadas por él mismo, sino por Enrique Duarte, amigo de Herrera; según declara en el citado prólogo: “I con desseo de que no se perdesse el trabajo de un pequeño papel que acaso hallé entre los míos, escrito de letra de Fernando de Herrera, de unos períodos desatados que parece juntava para formar alguna pequeña prefación a sus versos, quise yo formarla de los mesmos centones o partes” (véase *Ibid.*, pp. 495-496).

de sus poemas causa que los lectores pasen por alto sus sentimientos interiores, y los críticos los cualifiquen como labor de gran retórica, de acabada construcción y de derroche ornamental, como si fueran puras expresiones del pensamiento, sobre todo metafísico, más que del sentimiento amoroso, hasta despreciarlos como fríos y abstractos, como si fuesen confeccionados por un “platónico teorizante”, culto y retórico, declarando repetida e hiperbólicamente tener un alma abrasada siempre en fuego¹¹². En otro tratado, el propio estudioso, al analizar el pensamiento y estilo poético de Herrera, afirma de nuevo su intelectualismo:

estudia, traduce e imita a los clásicos y toscanos —sin olvidar a Garcilaso y a algunos poetas medievales—, conoce a los preceptistas antiguos y modernos y asimismo ha reelaborado el pensamiento de todos, consciente, como buen manierista, de que el crear artístico es obra, no sólo de la *idea* interior y de la erudición y estudio, sino también del concreto y personal esfuerzo intelectual. [...] El poeta acostumbraba a anotar expresiones que en su pensar o leer se le ocurrían —que consultaba al escribir— como el que prepara un material previo. También se plantea una reforma ortográfica. Así, la estructura del poema, de la estrofa, del verso o de la frase, obedecen a esquemas previos encaminados a producir con las palabras y sobre todo con la *composición* el placer o sorpresa intelectual por lo nuevo y bello de su arte¹¹³.

G. Celaya, al estudiar la opinión teórica de Herrera sobre cada género poético y los preceptos del estilo, constata que en sus versos de amor carece de afectos, ya que su intención de la composición lírica no es de “apelar a nuestra fantasía”, sino de fundar la “pureza” de la Poesía: “Toda Poesía es, en este sentido, una Poesía de la Poesía. Tiene su fin en sí misma, según decía antes, porque el poema acaba en sí, el Arte en cada obra de Arte, y tiene por eso una pretensión de absoluto”¹¹⁴. Con el fin de cualificar el arte de Herrera, lo atribuye a la familia de “Poiesis” [Poética], en contraste con la de “Lírica”, explicando que su poesía es “fabricación con palabras

¹¹² Cfr. Emilio Orozco Díaz, “Realidad y espíritu en la lírica de Herrera (Sobre lo humano de un poeta «divino»”, *Boletín de la Universidad de Granada*, 23 (1951), pp. 3-6.

¹¹³ Emilio Orozco Díaz, “Pensamiento y doctrina poética de Herrera. Obra y estilo”, *Grandes poetas renacentistas (Garcilaso, Herrera, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz)*, edición e introducción de José Lara Garrido, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, pp. 97-98 (publicado por primera vez en el libro que lleva el mismo título: *Grandes poetas renacentistas*, Madrid, La Muralla, 1974).

¹¹⁴ Gabriel Celaya, *op. cit.*, p. 84; y cfr. también, pp. 79-83.

de objetos bellos”, eliminado todo lo impuro y presentándose como obra culta, de “artífices sabios y conscientes”; o sea, dicho de otro modo, que es composición de “palabras desnudas, objetos poéticos, perfección, precisión; lo Bello realizado”, y además, consiste en “la Idea hecha palabra: Mímesis”¹¹⁵.

En las últimas décadas tenemos dos estudios al respecto: uno de Ángel Casas Agudo y otro de Begoña López Bueno¹¹⁶. Mientras que el primero hace uso de un poema (*P II, Elegía IV*), analizando con detalle los préstamos de las ideas poéticas clásicas (sobre todo las de Tibulo, Propercio y Ovidio), para poner en evidencia su intelectualización del cultivo poético, la segunda estudiosa constata que los versos de Herrera se basan en la retórica de la *elocutio*, y pasando de ésta a la retórica de la *inventio*, ofrecen una escritura atendida al arte. Conectando con el mayor modelo nacional (Garcilaso), con el en lengua italiana (Petrarca) y con los elegíacos latinos (especialmente, Propercio), y atendiendo a las importantes consideraciones de la poesía planteadas en las *Anotaciones*, “la intención (y el logro) de Herrera —según López Bueno— es construir un poemario de signo intimista y privado”, y también elevar “a categoría suprema [...] determinados lugares comunes, el más importante de los cuales es, sin duda, el heliocentrismo del objeto amado, que Herrera lleva hasta el mismo nombre de la amada, convirtiéndola en Luz, Estrella, Eliodora, Luzero o Aglaya”¹¹⁷. El poeta constituye su propio código del amor: anhela la Luz, y la aspiración es tan insistente que el poeta como personaje heroico (Faetón o Ícaro) corre el riesgo de la vida para buscar la amada, aunque sepa la caída destinada; de ahí, que nazca el tormento repetido, mezclado con el *desideratum* imposible, tal y como el castigo de Prometeo o Sísifo, donde renace una y otra vez la desesperanza. Se funda así un mundo dicotómico: el amor, la causa del mal, frente a la amada, la salvación; las luces en contraste con las sombras, el arrobamiento con la pasión, y

¹¹⁵ Cfr. *Ibid.*, pp. 86-87.

¹¹⁶ Cfr. Ángel Casas Agudo, “Poética elegíaca clásica en el Renacimiento: la elegía IV de Fernando de Herrera”, *Agora. Estudos Clássicos em Debate*, 111 (2009), pp. 187-218; Begoña López Bueno, “Las problemáticas claves de un amor poético”, estudio preliminar, en su propia edición de Fernando de Herrera, *Algunas obras*, cit., pp. 80-105.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 87-88 y 96.

la osadía con el temor. Entiéndase por ello, que desde el comienzo del cancionero de 1582 editado deliberadamente por el propio poeta, ya se ofrece, a través del *incipit* de “Osé i temí ...”, un juego permanente de contrastes entre el bien y el mal, pero en vez de avalar una interpretación de la progresiva sublimación o *processus* del tema, como se lee de ordinario en un cancionero neoplatónico, Herrera ilustra la tensión poética y le da sentido a lo largo de su antología¹¹⁸. Es la originalidad de Herrera, y también constituye el desafío que el poeta lanza al arte de Petrarca, así como al de los demás petrarquistas convencionales.

Fig. 54.

*Portada de los Versos de Fernando de Herrera, emendados i divididos por él en tres libros (1619), editados por Francisco Pacheco, impresos en Sevilla, por Gabriel Ramos Vejarano*¹¹⁹.



Nos llegan tres *corpus* principales de las obras líricas herrerianas: el de 1578, el de 1582 y el de 1619; a saber, que son respectivamente *Rimas inéditas*, *Algunas obras* y *Versos de Fernando de Herrera*. Acerca de la primera poesía, cabe añadir

¹¹⁸ Idea sintetizada por *Ibid.*, pp. 96-104.

¹¹⁹ Fuente de la imagen: http://books.google.co.ve/books/about/Versos_de_Fernando_de_Herrera.html?hl=es&id=17wxj8HPIHMC (“Versos de Fernando de Herrera”, *Google eBook*) [fecha de consulta: 07/07/2013].

que su fuente original era del *Cisne de Betis* (Ms. 10.159 de la Biblioteca Nacional, Madrid), donde se encuentran las obras de diversos autores sevillanos e incluidas 130 composiciones tempranas de Herrera (ff. 124 recto-235 verso), de las cuales 37 fueron inéditas, hasta que J. M. Blecua las sacara a la luz pública en 1948 (Madrid, CSIC), con el título que ahora conocemos¹²⁰. Acerca de los *Versos* (1619), aunque en el título se muestra que los poemas son “emendados i divididos por él [Herrera] en tres libros” y Enrique Duarte en sus preliminares declara que son editados por F. Pacheco basándose en los “cuadernos i borradores” del poeta, A. Prieto no cree que la división del *corpus* esté hecha por el propio Herrera: “En principio, [...] los *Versos* ofrecen una división en tres libros que parece imposible, por su desorden, en la mente de Herrera, sobrado conocedor de la teoría petrarquista de Bembo y de los comentaristas del *Canzoniere*. Los *Versos*, pues, no indican un progreso ordenador, en cuanto cancionero petrarquista, respecto a la muestra de *Algunas*”¹²¹. En las tres poesías, la de 1582 es la más fidedigna, recopilada y dada a la imprenta en manos del propio Herrera; y asimismo, atendiendo a las investigaciones de diversos estudiosos —por ejemplo, Vilanova, Macrì, Cuevas, Prieto, López Bueno, Pepe Sarno, Fernández Mosquera y otros¹²²—, el texto de las *Algunas obras* es el único cancionero del poeta sevillano que sigue el modelo de Petrarca. Así que, con el fin de indagar detalladamente en la originalidad creativa de Herrera y entender cómo conduce el espiritualismo amoroso de Petrarca hacia la disolución temática, en los siguientes apartados enfocamos nuestro estudio en el metaforismo del amor y las

¹²⁰ Véanse la explicación de Ignacio Navarrete, en *op. cit.*, p. 219; y además, las notas bibliográficas de Cristóbal Cuevas, en su propia edición de Fernando de Herrera, *Poesía castellana...*, cit., pp. 103 y 109.

¹²¹ Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI. II...*, cit., p. 566. Y en cuanto a las palabras del licenciado Enrique Duarte que hemos mencionado, véase el prólogo al *corpus* de 1619, en Fernando de Herrera, *Poesía castellana...*, cit., p. 495.

¹²² En cuanto a los análisis en detalle de los citados estudiosos, véanse Antonio Vilanova, “Fernando de Herrera”, en Guillermo Díaz-Plaja (coord.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. II, Barcelona, Barna, 1951, pp. 689-751; Oreste Macrì, *Fernando de Herrera*, versión castellana de María Dolores Galvarriato, revisada por el autor, Madrid, Gredos, 1959, pp. 383-385 y ss.; Cristóbal Cuevas, introducción, en Fernando de Herrera, *Poesía castellana...*, cit., pp. 28-38; Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI. II...*, cit., pp. 570-585; Begoña López Bueno, estudio preliminar, en Fernando de Herrera, *Algunas obras*, cit., pp. 43-108 (en especial, pp. 105-118); Inoria Pepe Sarno, “Itinerario di un amore...”, cit., pp. 479-493; y Santiago Fernández Mosquera, *op. cit.*, pp. 14-17.

figuras alegóricas del alma que el poeta ha elaborado en su colección de 1582, y al mismo tiempo nos servimos de otros *corpus* poéticos y obras en prosa de Herrera como referencias suplementarias de su pensamiento.

C. METAFORISMO DEL AMOR EN HERRERA

El poeta se obsesionaba por las luces, de modo que Luz y otros apelativos relacionados con ella aparecen frecuentemente en su versos. ¿Es sólo una preferencia personal del poeta? O más bien, ¿la Luz sirve para algún propósito particular? Es posible que tenga algo que ver con la vida solitaria del poeta (según hemos dicho en *supra*, pp. 513-514), que contemplaba la Naturaleza y apreciaba las estrellas, al pasear por las riberas. No obstante, siendo poeta de “ingenio i artificio” y de “imitación de los mejores”¹²³, Herrera nunca dispone al azar de imágenes o parámetros poéticos, sino que por el contrario los elabora deliberadamente. En cuanto al tema de la Luz, la causa de la alegoría reside en varias razones.

Metafísicamente, la luz como concepto alude al sol, encarnado por Dios, de donde procede la iluminación y saber universal. Herrera, siguiendo el platonismo y la espiritualidad petrarquista, identifica la luz con la Belleza suprema, que atrae continuamente al amante. En la medida de la idealización de la pasión amorosa, el poeta da el poder ascensional a la mujer de la que se enamora —Herrera a Leonor, lo mismo que Petrarca a Laura—, tratando de convertirla en diosa celeste, a la que desea alcanzar para la salvación de su propia alma. Así que el nombre de Luz (con mayúscula) no sólo espiritualiza el amor-deseo, sino que sirve como la iluminación etérea, que guía al amante por los senderos de su vida; tal y como aquella columna

¹²³ Rasgos calificados tanto por Enrique Duarte como por el propio Herrera. Véanse los proemios de ambos autores a los *Versos* (1619), en Fernando de Herrera, *Poesía original...*, cit., pp. 488 y 497. Y además, Herrera en su comentario a las técnicas de imitación y creación opina también sobre la importancia del ingenio y la razón: “Se á de buscar o la floxedad i regalo del verso o la viveza, que para esto importa destreza de ingenio i consieración de juizcio” (Cfr. Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., p. 273).

orientativa del Señor, que se lee en la Sagrada Escritura, iluminando día y noche a los israelitas en sus caminos por el desierto¹²⁴. Al ser nuestro poeta un apasionado lector en diversos dominios y contar con un saber enciclopédico, seguramente su conocimiento sobre la Luz y los astros puede venir de los libros, tanto religiosos y escolásticos, como poéticos y humanísticos. Para apoyar esta afirmación, resulta interesante mencionar una anotación suya a dos versos bucólicos de Garcilaso: “a mi majada arribarás primero / que’l cielo nos amuestre su lucero” (*Égloga III*, vv. 311-312). Según explica el poeta, el lucero es el astro de Venus, “dicho assí por su mucha luz, porque es tan resplandeciente que ecede, sacando los dos luminares, a todas las estrellas; i solo entre todos los astros, [...] haze sombra con su grande resplandor”¹²⁵. Además, tomando en préstamo la doctrina de Pitágoras y Plinio, hace constar que el lucero se refiere a la vez al alba y a la víspera, ambos tiempos agradables que se presentan en color rosado, tal y como el ambiente apropiado para el amor; de acuerdo con la expresión del poeta latino, Valerio Flaco: “roseis qualis it Lucifer alis / quem Venus illustri gaudet producere caelo” [Cual va el Lucero con rosadas alas / que Venus muestra en el ilustre cielo]¹²⁶. Para Herrera, las luces del cielo son variables y fabulosas. Más allá de poseer los conocimientos astronómicos de los autores grecolatinos, Herrera se inspira en ellos y emprende el camino para contemplar las luces celestes. Esta vivencia contemplativa, en cierto modo místico-platónico, es el aspecto que más vale la pena subrayar en el amor de nuestro poeta y su elaboración lírica.

¹²⁴ La idea está resumida por Ángel Casas Agudo, *op. cit.*, p. 202. En cuanto a las palabras bíblicas, véase *Éxodo*, 13: 21-22: “Dominus autem praecedebat eos ad ostendendam viam, per diem in columna nubis, et per noctem in columna ignis: ut dux esset itineris utroque tempore. Numquam defuit columna nubis per diem, nec columna ignis per noctem coram populo” [Y el Señor iba delante de ellos para mostrar el camino, de día en columna de nube, y de noche en columna de fuego: para ser guía de camino en uno y otro tiempo. Nunca faltó la columna de nube por el día, ni la columna de fuego por la noche delante del pueblo] (*La Biblia Vulgata latina*, tomo II [Del *Antiguo Testamento*. El *Éxodo* y el *Levítico*], traducida y anotada por Phelipe Scio de San Miguel, 2ª ed., revista, corregida y aumentada por el mismo traductor, Madrid, Don Benito Cano, 1795, p. 98). Según esclarece el propio estudioso, Herrera presenta la misma expresión en su obra: “Viéndom’en el error i que s’encubre / la luz que me guiava en el desierto, / un frío miedo el corazón me cubre” (*H, Elegía IV*, vv. 97-99). Acerca de su declaración, véase Ángel Casas Agudo, *op. cit.*, p. 202, n. 21.

¹²⁵ Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., p. 976.

¹²⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 977. Con respecto a los versos originales de Valerio Flaco, véase su obra épico-lírica *Argonáuticas*, VI, vv. 527-528.

Recogido en sí mismo, nuestro poeta atiende interiormente a sus sentires, y en la medida en que escribe con referencias clasicistas, confiere a los versos ciertos matices religiosos. La poseía es tan erudita como sentimental; el amor es al mismo tiempo teórico y vivo. El poeta, apasionado por la lectura de los clásicos, así como por la vida contemplativa, no sólo se sirve del prototipo platónico para expresar el tema de amor, sino que le integra aún el pensamiento místico; éste que, según dice V. García de Diego, “como irresistible propensión de la raza [española], invade en proporciones apenas sospechadas nuestra literatura profana”¹²⁷. Gabriel Celaya en su estudio biográfico también dice: “Herrera se absorbe en la mística renacentista del amor platónico”¹²⁸. Además, I. Navarrete, al analizar el uso metafórico del poeta, confirma: “Esta visión de Herrera constituye una variante secular de la teoría de la metáfora de Fray Luis de León y San Juan de la Cruz”¹²⁹. De hecho, siendo Herrera beneficiado eclesiástico, sumido en la atmósfera reformista de Felipe II y gozando de un sólido conocimiento humanístico (aunque autodidacto en su mayoría), no es de extrañar que utilice elementos religioso-morales para su confección poética. El misticismo no sirve meramente como doctrina metafísica, pero sí es una expresión literaria, llena de metáforas, a través de las cuales el poeta llega a vincular el amor profano hacia la mujer amada con el sagrado hacia la Divinidad, encarnada por el sol-Luz o Estrella luminosa. Al mismo tiempo, el poeta se identifica con el amante místico-ascético, que sufre en soledad los tormentos del amor, tan aflictivos como dulces, reflexionando sobre su bien y mal, y aspirando a fundirse con la fuente del propio amor. Dada la incorporación de los elementos místicos, se percibe el metaforismo del tema amoroso-espiritual en la poesía de Herrera.

Al remontarnos al origen del amor ideal, hallamos varias afinidades entre éste y el sentimiento místico. Los amantes de ambos afectos creen en un amor interior de carácter soteriológico, enlazando la emoción trascendente individual con el ser

¹²⁷ Vicente García de Diego, introducción, en Fernando de Herrera, *Poesías*, cit., pp. XIV-XV.

¹²⁸ Gabriel Celaya, *op. cit.*, p. 27.

¹²⁹ Ignacio Navarrete, *op. cit.*, pp. 201-202.

amado, con el fin de fundirse con él. A saber, que es una unión simbólica entre los amantes en el seno del bien y la belleza. Petrarca fue el primer poeta que impulsó extraordinariamente la purificación del amor, en tanto que lo humanizó y lo liberó de la prototípica imagen de la *donna angelicata*. Petrarca contemplaba la belleza, cavilaba sobre el sumo bien, deseaba la unión con el amor, e intentaba alcanzar la salvación interior mediante la búsqueda de la hermosura-bondad. Evidentemente, el poeta constituyó el paradigma expresivo del amor idealista en el doble cimiento del misticismo y platonismo. De forma que, cuando Herrera explica e indaga en el amor espiritual, no sólo señala las concepciones de los platónicos, neoplatónicos y tratadistas filográficos de la época, sino que utiliza también las ideas platonizantes para valorar el arte de Petrarca. Según constata nuestro poeta en sus *Anotaciones*, el amor humano, a través de la elaboración del poeta laureado, no goza de ningún deleite lascivo; en cambio, cuenta con plena honestidad y gran virtud de ánimo, al mismo tiempo que propende al goce de los ojos, los oídos y al entendimiento, y no al placer sensual, así como se inclina al bien sublime del ser amado antes que a la belleza físico-corporal¹³⁰.

Para Herrera, mientras el platonismo místico sirve como cimiento primordial de la concepción amatoria, el empleo de las figuras poéticas funciona como enlace que conecta el amor profano con el sagrado.

En la España de la segunda mitad del siglo XVI, el manierismo predomina en las creaciones, así que la poesía “no es sólo, como toda otra, un arte vinculado a la palabra y cuyas raíces se hallan en el lenguaje, sino, además, un arte que surge del espíritu del lenguaje; un arte que no tanto aporta un contenido al lenguaje, cuanto lo extrae de él”¹³¹. A través del aprovechamiento metafórico, las palabras ya no son simplemente el vehículo de expresión, sino que más bien consisten en la fuente de inspiración, capaz de aumentar las posibilidades y extensión del lenguaje poético, y asimismo fomentar las combinaciones y complicaciones de las ideas a las que se

¹³⁰ Ideas resumidas por Fernando de Herrera, en *Anotaciones...*, cit., pp. 271-272 y 318-325.

¹³¹ Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 309.

refieren connotativamente las palabras. Herrera tiene mucho conocimiento sobre el uso y la función virtual del lenguaje, de ahí que en su anotación al *Soneto II* del insigne poeta toledano, citando la concepción de Aristóteles, declare el sentido de las palabras y sus significados metafóricos:

Las palabras, que como dize Aristóteles, son notas i señales de aquellas cosas que concebimos en el ánimo, i si no percibimos su fuerça no alcançamos la sentençia que se exprime en ellas, o son proprias o ajenas que dizen. Las proprias se hallaron por necesidad, i son las que sinifican aquello en que primero tuvieron nombre; las ajenas por ornato, i son las que se mudan de la propria sinificaci3n en otra, a quien los griegos llamaron *tropos* de la mudançã del entendimiento, i Aristóteles del verbo μεταφέρω, que es *trasfiero*, *metáforas*, i los latinos *traslaciones*. Lo cual sucede quando traspasamos con virtud una palabra de su proprio i verdadero sinificado a otro no proprio pero cercano por la semejança que tiene con él, como *flor de la edad*, que es traslaci3n de *los árboles*, por la mejor i más viva. Éstas fueron traduzidas en lugar de las proprias por la fuerça i elegancia que tienen. [...] I verdaderamente que en este género muchas vezes puso admiraci3n a los ombres sabios qué causa aya por que se deleiten todos más con las palabras estrangeras i transferidas que con las proprias i suyas. [...] Mas en la mayor copia i más fertil abundancia de sus palabras, les agradan más las ajenas si son traducidas con raz3n i juizio. I entre otras cosas deve contecet esto, o porque es demostraci3n i gloria del ingenio traspasar las cosas, que están ante los pies, i servirse de las apartadas i traídas de lexos, o porque el que oye va llevado con la cogitaci3n i pensamiento a otra parte, pero no yerra ni se desvíã del camino, i porque toda la traslaci3n, que es hallada con raz3n alguna, se llega i acerca a los mesmos sentidos, mayormente de los ojos, el cual es agudísimo sentido¹³².

Para Herrera, la traslaci3n del sentido verbal es una muestra del ingenio. Por consiguiente, cuando confiere el sobrenombre de Luz, Estrella, Lumbre o Lucero a la condesa de Gelves, no sólo quiere decir que siga la tradici3n de los cancioneros, donde se encubre el nombre auténtico de la hermosa señoã de la que se enamora el poeta-amante, sino que trata de reflejar un sentido más profundo en los versos. La luz es atractiva, y tiene funci3n expurgatoria. A través de ella, nuestro poeta, el “Divino”, intenta constituir en la dama una imagen moral, conectándola con la luz gloriosa del Señoã y el fuego purificador, tal y como piensan los autores místicos y

¹³² Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., pp. 290-292. Acerca de la concepci3n aristotélica que el poeta sevillano señala en el susodicho fragmento, véase *Poética*, 21, 1457^b; asimismo, obsérvense las notas textuales que realizan Inoria Pepe y José-María Reyes, en su edici3n de las *Anotaciones...*, cit., pp. 291-293.

ascetas: por un lado, el objeto de amor encarna la suprema hermosura-bondad de la Divinidad; y por otro, goza de la fuerza trascendente, capaz de sublimar el alma del amante. La iluminación, representada por imágenes de Luz, Estrella, Lumbre, Lucero y otros astros celestes, es la concepción fundamental del amor de Herrera, y al mismo tiempo se conforma en el metaforismo de sus obras líricas, que enlaza implícitamente el amor humano hacia doña Leonor con el amor sagrado. En tanto que el amor es un tipo de culto abstracto, la Luz o la Estrella le confiere un sentido figurado. A través del uso de la metáfora (significante), se visualiza el concepto del amor incorpóreo (significado), se refleja el sentimiento vivo de la individualidad, y aparte de superar el lenguaje común, se llega a crear una nueva realidad poética¹³³. Efectivamente, el metaforismo da lugar a la vinculación forzosa e irresistible entre las palabras, a la confluencia de los sentires, e igualmente conduce a la disolución del mundo homogéneo y sustancial de los objetos y a la fungibilidad de los signos. En la apariencia consitutuida de diversas imágenes, se presenta la transformación conceptual. Tal *metamorfismo* es el resultado del *metaforismo* poético. Conforme a la declaración explícita de Hauser:

Este es el solo camino para superar la primera impresión, de que nos encontramos enfrentados con algo que responde a un mero orientalismo en las artes plásticas [así como en la literatura], a una mera disolución de la materia en la forma, y para llegar a comprender que la verdadera razón de la acumulación interminable de imágenes, se encuentra en el sentimiento de una fluencia y transición perpetuas, en un sentimiento tan intenso de la inestabilidad de las cosas, que lo único que es posible captar de ellas es su relación recíproca y cambiante. Sólo la expresión metafórica —no dirigida a los objetos mismos, sino a esta intrincada red de relaciones— es adecuada a la naturaleza inconstante, dinámica y caleidoscópica de las cosas. Al subrayar, empero, la dinámica de las cosas, la metáfora ignora y pasa por alto su carácter permanente¹³⁴.

Herrera usa magistralmente las imágenes de luz y fuego en la creación lírica, y pone de relieve su sentido alusivo, para relacionarlas con las cuestiones de alma y

¹³³ Véase el estudio sobre el “Origen y finalidad de la metáfora poética”, que hace M.^a Dolores Pérez Bernal, en *La metáfora poética, lingüística y convencional*, Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 176-181 y ss.

¹³⁴ Arnold Hauser, *op. cit.*, p. 317.

amor. En la medida en que destaca la más acendrada pureza del amor metafísico-espiritual, el poeta “asume el platonismo amoroso, enriquecido en la forma que ya hemos dicho, con una radicalidad tan coherente que le convierte en una especie de místico «a lo humano», tanto en lo que respecta a sus fines últimos [...], como por las etapas que ha de recorrer”¹³⁵. De tal manera, en la obra amorosa de Herrera, se advierten dos rasgos esenciales: por un lado, el amor que el amante muestra hacia la hermosura radica en el pensamiento moral; por otro, debido al bien del amor, la búsqueda del mismo se convierte en la salvación individual, que puede conducir al amante hacia las altas cimas de la perfección espiritual. Entiéndase por ello, que el amor herreriano goza de la fuerza moral y ascensional del alma. Según el profesor Cuevas, “en la teoría estético-amorosa del sevillano subyace nada menos que toda una visión del mundo, que intenta justificar el paso del hombre por la temporalidad en base a una correcta interpretación de la belleza y el amor, que por el mismo hecho de su práctica lleva a la inmortalidad”¹³⁶. Por lo tanto, en los apartados que siguen, averiguaremos cómo Herrera desarrolla el metaforismo poético del amor-fuego, y otorga ciertos rasgos morales al tema espiritual. Sin embargo, antes de detallarlo, nos es preciso estar al tanto de la relación íntimo-esencial entre la poesía del amor profano y la literatura del sentimiento místico.

1) Poesía amorosa y literatura mística

Según hemos dicho (cfr. *supra*, pp. 511 y ss.), Herrera es poeta de introspección espiritual, que se complace en la vida contemplativa; y además, es gran amigo de los libros canónicos, a través de los cuales reflexiona sobre la vida, y elabora su propia poesía. Casi todas sus ideas, sentimientos y expresiones en cuanto al amor encuentran su correlato en las ilustres obras filográficas de la época (tales como *El*

¹³⁵ Cristóbal Cuevas, “Amor humano, amor místico: la concepción amorosa de Fernando de Herrera”, *Caligrama. Revista insular de filología*, 3 (1990), p. 14.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 15.

cortesano de Castiglione y los *Diálogos de amor* de Hebreo), y también se enlazan conceptual y textualmente con los versos de los antiguos, así como con los de los coetáneos famosos. Siendo un lector pasional, el poeta busca y elige los criterios, elementos y acontecimientos que le parecen idóneos en la venerable tradición de la poesía amorosa que ha sido desarrollada durante siglos; y al mismo tiempo, armoniza las influencias, dándoles una tensión expresiva en el contexto histórico de su propio anecdotario de amor, con el fin de espiritualizar los afectos que concibe hacia la condesa; o sea, para transformar la señora en la encarnación de la amada divina, que se convierte en el pretexto para la búsqueda del amor verdadero. Entre las concepciones que el poeta toma en préstamo, la más destacada e importante y que alcanza un desarrollo general y profundo es el platonismo místico. Atendiendo al estudio de Cuevas:

No se precisa mucha atención para darse cuenta de que, a semejanza de los “espirituales” —y salvando las distancias de fondo que los diferencian— el “yo poético” herreriano diviniza el objeto de su amor, lo pone en clave de bondad y belleza, le confía su propia salvación personal, asciende hacia él por el camino de la renuncia —aceptando oscuras noches de sentido y espíritu—, cifra su felicidad en contemplarlo, anhela transformarse en él, y, en agónica lucha por la expresión, forja un encendido lenguaje que aspira a expresar lo inefable. Creemos, en consecuencia, que acercarnos al pensamiento amoroso del sevillano teniendo como punto de referencia el misticismo —aunque esta sea “de segundo grado” y “por analogía”— puede ayudarnos a entender su peculiaridad filosófica y poética de una manera más profunda de lo que se ha hecho hasta ahora¹³⁷.

El amor profano-ideal y el místico-religioso se corresponden en sus orígenes y su desarrollo. Las primeras manifestaciones del misticismo se encuentran en las renombradas *Enéadas* neoplatónicas de Plotino¹³⁸. Procedente del mundo de las Ideas de Platón, la doctrina plotiniana consiste fundamentalmente en la teoría de la unidad absoluta y las relaciones múltiples: el Uno es el origen del universo y de todos los seres, así que se llama también el Ser primitivo, la Esencia absoluta, y la Esencia-Unidad; o mejor dicho, la Esencia-causa universal. Los seres se engendran

¹³⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁸ Cfr. José Antonio Pérez-Rioja, *op. cit.*, p. 95.

en el Uno, de la misma forma que las luces del mundo vienen del sol. Cuanto más la cosa se aproxima al sol-Uno, tanto más luces virtuosas recibe, y más perfecta se hace. Dada la existencia innata del principio divino en la interioridad del hombre, el alma o inteligencia humana reconoce como destino y fin decisivo de esta vida el retorno al origen primitivo y la unión con la Divinidad; y con el fin de llegar a esta meta, tiene que experimentar las depuraciones interiores, la comunicación íntima con los genios superiores, la oración, el éxtasis y la contemplación en soledad. Tales operaciones teúrgicas, que son similares a los ejercicios espirituales del misticismo, constituyen en Plotino y sus discípulos el fondo y trama esencial del pensamiento psicológico y los valores de la moralidad, hasta la doctrina metafísica. A través del cultivo de Porfino (hacia 232-304) y Jámblico (hacia 250-330), el neoplatonismo supera el tratado en el plano filosófico y llega a conexionarse con el pensamiento teosófico; o dicho más precisamente, con la mística¹³⁹. En el orden especulativo, los neoplatónicos justifican y destacan el culto de la Divinidad y también sostienen que el hombre puede percibir el poder, verdad y presencia del Ser supremo-sagrado, a través de la comunicación con las fuerzas sobrenaturales; en correspondencia con la experiencia mística que el admirador de Dios disfruta en su vida contemplativa, así como en sus ejercicios espirituales.

La mística es una experiencia de las prácticas teúrgicas. En ella, no hay ningún credo homogéneo ni sistemático, ni tan siquiera la propia experiencia se apoya en una revelación oficial para que todos los practicantes la experimenten, sino que en cambio radica “en una revelación individual, irradiada del Ser divino a cada estado personal de éxtasis”¹⁴⁰. No sabemos la época en la que se conformó exactamente el pensamiento místico; sin embargo, estamos seguros de que éste mismo es idéntico a la concepción teosófica del neoplatonismo, que defiende que el conocimiento de Dios es alcanzable sin necesidad de la revelación divina, ni de la ayuda intermedia-

¹³⁹ Véase el esclarecimiento de Zeferino González, en *Historia de la Filosofía*, tomo I, 2ª ed., Madrid, Agustín Jubera, 1886, p. 151. Y en torno al discurso propiamente dicho sobre la doctrina plotiniana, véase también *Ibid.*, pp. 498-505.

¹⁴⁰ Cfr. Mario Méndez Bejarano, *Historia de la filosofía en España hasta el siglo XX*, Madrid, Renacimiento [1929], p. 181.

ria, ni es necesario acudir a la razón, sino que el alma se funde con el Ser primitivo sólo por medio de un contacto esencial, o sea, por medio de la simple intuición. El alma mística se dedica al elogio de la grandeza divina, y a la búsqueda espontánea de unirse con Dios. Según hace constar M. Méndez Bejarano: “El misticismo ama, contempla y no reflexiona; no piensa en su salvación por interés, sino en la fusión con el amado; no se preocupa de la conducta y se entrega por entero hasta el sacrificio de la personalidad”¹⁴¹. En la medida en que Plotino establece el mecanismo de la doctrina neoplatónica, y asume el liderazgo del propio pensamiento metafísico, disfruta efectivamente de la sensación de ver su alma fundirse con la Divinidad¹⁴². Plotino es el primer filósofo que vincula el neoplatonismo a la mística, y asimismo es el personaje más representativo que practica y propugna la misma, según pone de manifiesto en su obra, con base en su experiencia personal: “cada uno de nosotros somos un universo inteligible” (*Enéadas*, III, 4, 3, 22)¹⁴³.

El influjo del cristianismo, que llega a su próspero desarrollo desde los siglos IV y V, debe entenderse como el surgimiento acelerado de la doctrina escolástica, y asimismo denota, en cierto modo, la decadencia de la filosofía neoplatónica y el misticismo. Sin embargo, con la llegada del Renacimiento, dadas las condiciones histórico-culturales favorables al desarrollo del espiritualismo, las dos corrientes, que concordaban en sus orígenes, vuelven a vivificarse paralelamente. Así, aparece una multitud de versos líricos amorosos y tratados filográficos del neoplatonismo, al igual que las intensas expresiones místicas, que reflejan la creencia piadosa en la unión con la Divinidad.

Acerca del procedimiento por el que el alma busca el amor, han de tenerse en cuenta muchas afinidades entre el platonismo y el misticismo. El amante-creyente de ambas doctrinas, partiendo del conocimiento metarracional, ubica el amor en el

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 182-183.

¹⁴² Cfr. Jostein Gaarder, *El mundo de Sofía. Novela sobre la historia de la filosofía*, traducción del noruego al español por Kirsti Baggethun y Asunción Lorenzo, 16ª ed. revisada, Madrid, Siruela, 1995, pp. 223-224; y también, Christoph Elsas, “La importancia de la mística en la filosofía de Plotino”, en *Enraonar: quaderns de filosofia*, 13 (1986), p. 15.

¹⁴³ Plotino, *Enéadas*, vol. II, cit., p. 99. Sobre la interpretación mística de las palabras mencionadas, véase Christoph Elsas, *Ibid.*, pp. 15-16.

recinto espiritual, y lo reconoce como el poder beatificante, capaz de inspirar en la profundidad del propio amante la conducta pasional, por la cual llega a encontrar el noble amor. Ambas doctrinas se dedican a explicar conscientemente la existencia eterna del amor, sea de la hermosa amada, sea de Dios, en la región más pura del alma. De modo que se conforma en un itinerario hacia lo infinito, o un camino del perfeccionamiento individual¹⁴⁴. Según hemos dicho en el segundo capítulo de la presente tesis, Petrarca nos deja ver un buen ejemplo del trayecto evolutivo en sus *Triumphs*, donde el alma del amante viaja a partir del contorno *Cupidinis-Amoris*, pasando por los *Pudicitie*, *Mortis*, *Fame*, *Temporis*, hasta hallar el amor auténtico en el mundo *Eternitatis* (cfr. *supra*, p. 178). Tal secuencia progresiva es parecida al proceso del alma mística, que alentada por el amor y guiada por la fe, pasa por las vías purgativa e iluminativa, y a la postre llega a unirse con el Señor.

Herrera, fiel adepto petrarquista, refleja la misma concepción en su poesía. Al equiparar la búsqueda amorosa con el camino largo y duro, describe el amor como la luz orientadora, localizada en lo alto de la montaña. Al mismo tiempo, el propio poeta se convierte en amante, que sigue el camino, tratando de subir afanosamente con la pesada carga del alma:

Alço el cansado passo, i a la cumbre,
sufriendo encima esta pesada carga,
pruevo llegar, mas la distancia larga
m'ofende, i más la grave pesadumbre;
bien que m'esfuerça una pequeña lumbré
que veo lexos, pero no descarga
esto mi afán penoso, antes alarga
de mi prolixo error la incertidumbre.
Con el peso abraçado desfalleco,
que mi ostinada afrenta no consiente
que desampare ya esta empresa mía.
Luchando con el mal, pruevo i m'ofresco
al peligro, esperando ver presente
alegre'n tantos tristes algun día.

(P I, Soneto XLIV, vv. 1-14)

¹⁴⁴ Sobre los estudios al respecto, cfr. Emilio Orozco Díaz, *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*, Madrid, Guadarrama, 1959, pp. 17-111.

Estos versos del amor humano nos recuerdan una expresión mística que San Juan de la Cruz muestra en su *Cántico espiritual*:

Buscando mis amores
yré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores
ni temeré las fieras
y passaré los fuertes y fronteras.
(*Canción III*, vv. 1-5)¹⁴⁵

A través de las metáforas, se muestra que la Esposa (representación del alma) sale de la casa, sin tener miedo, ni desear la belleza mundana, sino mirar encontrar al Amado, que es el Hijo de Dios; por decirlo mejor, la Sabiduría divina. Los montes son normalmente elevados, anchos, floridos y graciosos, cuyo sentido alude al lugar grandioso y divino donde está el Señor. La alusión queda en evidencia en otro verso de la misma poesía espiritual: “Mi Amado las montañas” (*Canción XIV*, v. 1). Aparte de formar un *locus amoenus* para el encuentro del amor, los montes hacen referencia también a las virtudes, cuya altura constituye la cima difícil de alcanzar, tal y como la luz de Herrera se localiza a lo lejos en la cumbre de los montes, según se expresa en el segundo cuarteto del señalado soneto: “... m’ esfuerça una pequeña lumbré / que veo lexos ...” (*P I, Soneto XLIV*, vv. 5-6). Lo lejano del ser amado y lo difícil de alcanzarlo contrastan con el deseo interior del amante, que está cargado del peso abrumador, arrastrando el cansado paso, luchando con el mal, y tratando de llegar a lo alto de los montes, donde se halla el amor. Estos actos humildes, con el intento de elevación, se transforman metafóricamente en “las riberas” (*Canción III*, v. 2) y “los valles solitarios” (*Canción XIV*, v. 2) en la poesía sanjuanista. Como éstos son bajos y solos, reflejando implícitamente las mortificaciones, penitencias y ejercicios espirituales, se corresponden con el sufrir la “pesada carga”, soportar la “grave pesadumbre”, concebir el “afán penoso” y ofrecerse “al peligro” en la propia

¹⁴⁵ San Juan de la Cruz, *Poesía*, edición e introducción de Domingo Ynduráin, 8ª ed., Madrid, Cátedra, 1993, p. 249. Todos los versos sanjuanistas que cito en el presente trabajo son de esta edición.

obra herreriana (*supra*, vv. 2, 4, 7 y 12). Y además, coinciden paralelamente con el último verso de la *Canción III* sanjuanista: “y passaré los fuertes y fronteras” (v. 5). Según opina Ynduráin, la frontera es designada en esa época para la zona donde se lucha; San Juan se vale de su sentido figurado, junto al de los fuertes, acentuando un “inequívoco referente guerrero o militar” en la búsqueda de amor, por parte del alma¹⁴⁶. Mientras que el primer aspecto de los montes alude a la vida contemplativa de la mística, el segundo de las riberas y los valles se refiere a la vida activa: la una y la otra son indispensables para la adquisición de las virtudes interiores, así como para el encuentro del amor.

Herrera pone de manifiesto la contemplación del amor, y destaca la acción del alma amorosa. En la creación lírica, localiza la hermosura en el puesto privilegiado de su escala de valores y, convencido de que el amor es la muestra y el participante fundamental de la armonía cósmica, lo concibe como una tendencia que conduce a su propia alma del estado imperfecto hacia la perfección espiritual. El poeta-amante desea ser correspondido con el vivo afecto, y mientras tanto reconoce que el mismo desempeña el papel de eslabón en una cadena de amores¹⁴⁷.

Aparte del procedimiento de la búsqueda amorosa, se observa otra similitud en la inspiración del deseo. El amante cortesano, atraído por la mirada de la noble señora, percibe su belleza externa e interna, y siente desde luego el amor hacia ella. Según expresa el poeta sevillano:

Yo vi a mi dulce Lumbre qu'esparzía
sus crespas ondas d'oro al manso viento,
i, con tierno i suäve movimiento,
mi duro coraçón enternecería.

Mi rustiqueza i torpe rebeldía
perdió, vencida, el ostinado intento,
i en blando i regalado sentimiento
trocó mi alma l'aspereza mía.

(P I, *Soneto XXXI*, vv. 1-8).

¹⁴⁶ Véase la introducción a la obra sanjuanista, que realiza Domingo Ynduráin, en *Ibid.*, p. 43.

¹⁴⁷ Ideas resumidas por Cristóbal Cuevas, “Amor humano...”, cit., p. 11.

Mientras tanto, el amante místico, al contemplar el daño de Cristo, experimenta lo grandioso del amor de Dios, y en él mismo, vive sus mayores éxtasis. Como refleja San Juan en los siguientes versos dedicados a Cristo y a su propia alma:

No llora por averle amor llagado
que no le pena verse así affligido
aunque en el corazón está herido
mas llora por pensar que está olvidado.

.....
Y a cavo de un gran rato se a encumbrado
sobre un árbol do abrió sus braços vellos
y muerto se a quedado asido dellos
el pecho del amor muy lastimado.

(*El pastorcico*, vv. 5-8; 17-20)¹⁴⁸

La llaga divina, al igual que la mirada de la señora en el amor humano, fomenta el deseo del amante, y le atrae a unirse con el ser amado.

Muchos opinan que la mayor diferencia entre el amante platónico y el amante místico-ascético radica en que el primero se vale de la belleza terrena como medio para sentir el amor en su interior, mientras que el segundo puede percibir el amor divino, por la pura práctica de los ejercicios espirituales, sin tener la necesidad de recurrir a la ayuda mediadora. Teóricamente es así, pero en realidad, es frecuente contar con la presencia de la figura de mediación en los sentires místicos. Según hace constar J. A. Pérez-Rioja: “entre otros ejemplos, la relación entre Santa Clara y San Francisco de Asís tiene todas las apariencias de un enamoramiento puro o sublimado en la divinidad. Algo semejante ocurriría después en la asimismo idealizada y literaria relación entre Santa Teresa y San Juan de la Cruz”¹⁴⁹. Tanto es así, que no sólo el amante platónico sino asimismo el místico parten de concepciones afines para buscar el amor espiritual, y comparten numerosos rasgos y códigos en común en sus expresiones literarias. Esta declaración está correspondiente con la de Orozco Díaz, experto en la mística de la época áurea española: “las expresiones

¹⁴⁸ San Juan de la Cruz, *Poesía*, cit., pp. 280-281. Esta obra lleva también el título de *Canciones a lo divino de Cristo y el alma*. Cfr. San Juan de la Cruz, *Vida y obras...*, cit., p. 1340.

¹⁴⁹ José Antonio Pérez-Rioja, *op. cit.*, p. 96.

herrerianas de más intenso sentido platónico [...] incluso recuerdan al gran místico de la hermosura, a San Juan de la Cruz”¹⁵⁰.

Teniendo en cuenta los motivos que ya hemos expuesto, pondremos ahora de relieve el platonismo místico de Herrera en el siguiente apartado. Escogeremos sus expresiones líricas que contienen cierta tonalidad religiosa; las yuxtapondremos y compararemos con algunas obras en verso de San Juan, que sirven de referencias conceptuales de la mística.

2) Amor como fuego

Siguiendo al tradición amorosa, Herrera afirma que el amor interior se origina a través de los ojos. Tomando en préstamo la idea de Plotino, opina que “ἔρως [el amor] se dize como ὁρασις [la visión], porque el ver engendra afeto amoroso”¹⁵¹. Para apoyar tal opinión, cita un verso del poeta romano Propertio: “... oculi sunt in amore duces” [en el amor los ojos son la guía]¹⁵². Acto seguido, añade que “el amor entra por los ojos i nace del viso, que es la potencia que conoce, o sea vista corporal, que es el más amado de todos los sentidos, o sea aquella potencia de l’ anima que los platónicos llaman viso i los teólogos conocimiento intelectual, conocimiento intuitivo”¹⁵³. Además, cuando anota la “hermosura” (*Soneto XXII*, v. 6), indica que en el cuerpo humano, la “más bella parte es el rostro, a quien concurre a formar más variedad de miembros que a otra alguna”, y en el rostro, “son bellísimos los ojos por la diversidad i diferencia i belleza de colores; i porque son assientos de todo el esplendor que puede recibir el cuerpo umano i porque por ellos trasluze la hermosura del ánimo”¹⁵⁴. Los ojos son el intermediario a través del que se puede conocer la belleza tanto externa como interna. Tal esclarecimiento nos recuerda la doctrina

¹⁵⁰ Emilio Orozco Díaz, “Realidad y espíritu...”, cit., p. 13.

¹⁵¹ Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., p. 320.

¹⁵² *Ibid.*, p. 320. El verso de Propertio proviene de sus *Elegiae*, Libro II, 15, v. 12.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 320. En cuanto a la doctrina plotiniana, cfr. *Enéadas*, tratado III, 5.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 416.

filigráfica que Capellanus expresa en su renombrado manual del amor cortés: el hombre ciego de nacimiento no conoce bien el amor, ya que sin la capacidad de ver, no puede percibir la hermosura de la cosa, ni cuenta con la oportunidad para reflexionar sobre lo que ha mirado; tampoco su alma se queda obsesionada por la belleza, ni tan siquiera en ella nace el amor¹⁵⁵.

Fig. 55.

El dios del Amor disparando una flecha en el ojo del amante, ilustración en la reproducción del manuscrito de Guillaume de Lorris y Jean de Meun, Le Roman de la Rose (hacia 1365), MS 1380, 11 recto, conservado ahora en el Special Collection Research Center, University of Chicago Library (EE.UU.)¹⁵⁶.



Fig. 56.

Valve de boîte à miroir: Amour et deux couples [Estuche de espejo: Amor y dos parejas], fabricado de marfil, en París, hacia el siglo XIV, conservado ahora en el Musée national du Moyen Âge, París¹⁵⁷. El dios del Amor, a través del ojo del amante, le dispara la flecha, para originar el amor en su interior, según refleja la pareja unida, que ocupa la parte derecha.

¹⁵⁵ Cfr. capítulos I y V del *De amore*, en Andrés el Capellán, *op. cit.*, , pp. 56-57 y 66-67.

¹⁵⁶ Fuente de la imagen: <http://roseandchess.lib.uchicago.edu/presskit.html> ("Press Kit", *Rose & Chess. Le Roman de la Rose & Le Jeu des échecs moralisé*) [fecha de consulta: 28/03/2014].

¹⁵⁷ Fuente de la imagen: http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/cca5170c_bec30dda.html ("Mirror case (valve de miroir) (Front)", *Gothic Ivories Project*) [fecha de consulta: 31/03/2014].

El poeta sevillano reconoce el nacimiento del amor interior como efecto de la potencia visual que se ejerce en el amante, de forma que al describir el perfil de la mujer amada, destaca especialmente el esplendor visual y su seducción. A través del empleo metafórico del fuego, el poeta nos deja ver las expresiones magistrales, tanto en el *corpus* de su propia edición, como en el que fue editado por Pacheco:

Ojos, de mi desseo fin postrero,
sola ocasión del alto furor mío:
tended la luz, romped aqueste frío
temor que me derriba en dolor fiero.
(*H, Soneto XV*, vv. 5-8)

.....
Luz, en cuyo esplendor el alto coro
con vibrante fulgor está apurado;
de dulces rayos bello ardor sagrado,
do enriqueció Eufrosina su tesoro;
ondoso cerco que purpura el oro,
d'esmeraldas i perlas esmaltado,
i en sortijas luzientes encrespado,
a quien m'inclino umilde, alegre adoro ...
(*P I, Soneto II*, vv. 1-8)

.....
Qu'en las luzientes hebras d'el cabello
i alegre fucilar de dulces ojos
preso, me pierdo todo i ardo en fuego.
(*P II, Soneto XLVI*, vv. 12-14)

No sólo los hermosos ojos de la señora transmiten la luz iluminadora, sino que su pelo brilla, atrayendo al amante. Según el poeta dibuja los cabellos y trenzas de la bella amada: "... d'amor tan hermosa red i llama" (*P I, Soneto LXXXVIII*, v. 11), y "... luzientes bueltas i lazadas / donde'l mayor vulcano espira ardiente" (*P I, Soneto LXXXIX*, vv. 3-4). En la perspectiva de nuestro poeta, el amor es un fuego atractivo, de donde emanan las luces resplandecientes. El fuego amoroso, como herencia de la tradición petrarquista, está conferido por unos caracteres dualistas: de un lado, calienta, y de otro, ilumina; y además, mientras que cuenta con fuerza destructiva, simboliza también la intelectualización. Tal como había hecho el poeta de Arezzo, Herrera aborda el tema de amor desde la perspectiva penitencial, reconociendo el

sentimiento placentero del pasado como un mal que produce la degradación anímica, pero tras repetidas deliberaciones solitarias, eleva el amor al plano superior como un bien noble y digno de desearse. De esta manera, se configura un trayecto evolutivo del amor en la profundidad del amante; y el fuego, imagen metafórica de la belleza femenina, se transforma en reafirmación.

Volviendo a los tres sonetos señalados, acerca del perfil femenino, advertimos que el poeta, aparte de describir la mirada de la bella señora como fuego seductor, le atribuye el mal y el error sensual del propio poeta-amante:

En vano error de dulce engaño espero,
i en la esperança de mi bien porfio,
i aunque veo perder m', el desvarío
me lleva del Amor a donde muero.

(H, *Soneto XV*, vv. 1-4)

.....

es ésta por quien fuerço al mal presente
que prueve su furor, y siempre'n vano
aventajar intento mi ventura.

(P I, *Soneto II*, vv. 12-14)

.....

Mis vanas esperanças represento,
el poco bien, el mucho mal sufrido;
i ausente, despagado i ofendido,
mi libertad llorada osado intento.

(P II, *Soneto XLVI*, vv. 5-8)

En el fuego sensual, el amante siente el placer fingido y la alegría vana, y al mismo tiempo ve el amor como engaños que le conducen continuamente a la pérdida de la esperanza. Según esclarece el poeta en otros sonetos:

Canso la vida en esperar un día
de fingido plazer; huyen los años,
i nacen dellos mil sabrosos daños
qu'esfuerçan el error de mi porfía.

Los passos por do voi a mi alegría
tan desusados son i tan estraños,
que al fin van acabars'en mis engaños,
i dellos buelvo a començar la vía.

(H, *Soneto XXX*, vv. 1-8)

.....

Flaca esperanza en todas mis porfías,
vano desseo en desigual tormento,
i —inútil fruto del dolor que siento—
lágrimas sin descanso i ansias mías:

Un ora alegre, en tantos tristes días,
sufrid que tenga un triste descontento,
i que pueda sentir tal vez, contento,
la gloria de fingidas alegrías.

(*H, Soneto XVIII*, vv. 1-8)

Aparentemente, el fuego seductor causa la desviación del amante, quien arde apasionado interiormente, y se mete en el abismo de los dolores. Según el pensamiento convencional, el amor humano proviene del deseo sensual, así que se suele idear el amor como un niño alado, caprichoso, vendado en los ojos y con un arco y flecha en las manos: Cupido. Sobre su imagen, conviene tener presente el tratado detallado de Panofsky¹⁵⁸. Según dice el estudioso, la mayoría de las obras antiguas poético-artísticas describen a Cupido como un niño alado y desnudo, o con arco y flechas, o con una antorcha, o con ambas cosas. Nunca está ciego, ni tiene los ojos vendados, salvo que en un poema latino se lo reconozca como una persona ciega. Pero esta pieza es de fecha muy tardía y de una autenticidad sospechosa. El perfil clásico de Amor debe corresponderse con el pensamiento ideal de Platón: es puro, hermoso, y forma parte de la naturaleza primitiva del hombre. En el *Banquete*, los personajes dialogan, expresando sus ideas con respecto al propio dios grandioso. Fedro lo reconoce como el origen fundamental de la óptima felicidad humana (cfr. *Banquete*, 178^a-180^b). El sofista Pausinias lo ve como una fuerza activa, que por un lado conduce al hombre degradable hacia la búsqueda del placer sensual, pero en cambio, fomenta en el amante racional la pasión de hallar las virtudes (cfr. *Ibid.*, 180^c-185^e). Conforme al médico Erixímaco, el amor saludable radica en la armonía y el ritmo adecuado en el interior del amante (cfr. *Ibid.*, 185^e-188^e). En opinión del dramaturgo Aristófanes, el amor contribuye a la integridad espiritual del amante:

¹⁵⁸ Véase el tratado “Cupido el ciego”, donde Erwin Panofsky esclarece detalladamente la evolución de la imagen literario-artística del dios del Amor, en sus *Estudios sobre iconología*, prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, versión española de Bernardo Fernández, 6^a ed., Madrid, Alianza, 1984, pp. 139-188.

una vez fundido con el amor, el amante posee el máximo bien y la bienaventuranza (cfr. *Ibid.*, 189^c-193^d). Agatón cree que Eros es deseo de hermosura, de bondad, de sabiduría, de todas las virtudes (cfr. *Ibid.*, 194^e-197^e). Y en el conocido discurso de Sócrates, en nombre de la sacerdotisa Diotima, se proclama que el amor es bello y consistente en fuerza ascensional, por la que el amante, siempre y cuando vea una cosa bella, podrá sentir la hermosura de todos los cuerpos bellos, y servido de ella como de peldaños, ir subiendo del plano corpóreo-material hacia la percepción de las bellas normas de conducta, esto es, la belleza incorpóreo-virtuosa, hasta llegar al conocimiento de la belleza absoluta; a su entender, lo que es la belleza en sí o la Belleza-causa suprema. Con sólo que siga por este camino ascensional, el amante, a través de la facultad visual, podrá sentir la naturaleza primitiva del cuerpo bello, y encontrar el amor verdadero en su propia interioridad, en lugar de ser engañado por ilusiones, fantasmas y vanidades fascinadoras (cfr. *Ibid.*, 201^d-212^b).

Aunque los autores didácticos ennoblecieron el amor, y lo consideraron como fuerza todopoderoso-omnipresente, su reconocimiento siempre se ciñó al aspecto físico, creyendo simplemente que el amor era un principio natural, que penetraba el universo, y nunca lo consideraron como un principio metafísico-espiritual que trascendiera. Tampoco los autores líricos sublimaron el objeto de amor hacia una “región supracelestial”, sino que lo presentaron como una propiedad que causaba la más fuerte emoción humana: el amor con feliz bienaventuranza; pero también era aflictivo y doloroso que provocaba la exaltación de la vida y los cantares de la muerte a los amantes. La concepción platónica penetró efectivamente en el oriente islámico, donde se engendró la ardiente mística de Al-Ghazali (hacia 1058-1111) y de Omar Jayam u Omar Khayyám (hacia 1048-1131), al tiempo que fue asimilada por los Padres de la Iglesia. Los moralistas paleocristianos transformaron el amor de los platónicos en la teoría de la *ἀγάπη*, *caritas* divina, un amor incondicional y reflexivo, en el que sólo se aprecia el bien del ser amado. Al principio, tal emoción afectiva fue interpretada como el amor que el Señor tiene a la gente, y después, se extendió al desinteresado amor que la gente siente al Señor y a sus semejantes. De

ahí, que el dios del Amor, ensalzado y absolutamente diferente de la figura clásica, perdiese su significado original, y estuviese dotado de un matiz religioso-moral. A partir de la época medieval, la *caritas*, entendida como *appetitus boni*, *amor Dei*, *amor spiritualis*, se presentó evidentemente contrapuesta a la *cupiditas*, reflejada en las distintas formas del amor sensual, y reconocida como *appetitus mali*, *amor mundi* o *amor carnalis*¹⁵⁹.

En cuanto el amor divino-espiritual se dividió y se distinguió definitivamente del amor mundano-sensual, el primero fue cualificado como fuente de todo bien, razonable, virtuoso, sensato y poseído de la capacidad ascensional con respecto al alma del amante; en cambio, el segundo como origen de todo mal, degenerable, y de carácter apasionado, ciego e imprudente. Tanto es así, que en muchas pinturas medievales y renacentistas se halla que los ojos de Cupido, dios del amor profano, están vendados, metaforizando que está lanzando un afecto irracional, y asociado con el mal, que es incompatible con la sociedad moral. Según esclarece Boccaccio en su *Genealogia deorum gentilium*: “Le cubren los ojos con una venda para que nos demos cuenta de que los amantes ignoran a dónde se dirigen, de que no tienen juicio, no distinguen las cosas, sino que son llevados sólo por la pasión” (Libro IX, capítulo 4)¹⁶⁰. Para apoyar esta afirmación sobre la imagen ciega del dios del Amor, resulta interesante abordar el tema desde el punto de vista etimológico: *caecus*, en latín, no significa meramente “ciego” y “no vidente”, sino que se refiere igualmente a “invisible”, “oculto”, “incapaz de ser visto”, y más bien denota “oscuro”, “sin luz”, “negro”, “impidiendo que vean los ojos o la mente”¹⁶¹. Por el profundo significado del calificativo *caecus*, la imagen del Amor se vincula íntimamente con la Fortuna y la Muerte. Según constata Panofsky: “Eran ciegos [los tres dioses] no solo como personificaciones de un obcecado estado de la mente, o de una forma de existencia

¹⁵⁹ Cfr. *Ibid.*, pp. 143-144.

¹⁶⁰ Giovanni Boccaccio, *Los quince libros de la genealogía de los dioses paganos*, introducción, traducción, notas e índices de M.^a Consuelo Álvarez y Rosa M.^a Iglesias, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2008, p. 407.

¹⁶¹ Cfr. Erwin Panofsky, *op. cit.*, pp. 152-153.

privada de luz, sino también como encarnaciones de una fuerza activa que se comportaba como una persona privada de ojos: acertaban o erraban sus golpes al azar, con independencia completa de edad, posición social y mérito personal”¹⁶².

Fig. 57.

Cupido ciego, detalle del fresco de Giotto di Bondone, Alegoría de la Castidad (hacia 1320), en la Basilica di San Francesco, Asís (Italia)¹⁶³. Expulsado del terreno de la Castidad, el Amor sensual tiene los ojos vendados y con las piernas deformadas en patas con garras, de tal imagen que lo vincula con el demonio, hasta con la Muerte.



Fig. 58.

Cupido ciego, detalle de La Primavera de Sandro Botticelli. El dios del Amor, presentado como un niño alado y desnudo, está disparando una flecha con la punta en llamas, que simboliza el ardor de los sentimientos amorosos que causa¹⁶⁴.



¹⁶² *Ibid.*, p. 156.

¹⁶³ Fuente de la imagen: <http://www.cocanha.com/2005/09/> ("Cegueiras de amor", *Cocanha*) [fecha de consulta: 31/03/2014]. Con respecto a la explicación iconológica, véase también Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 159.

¹⁶⁴ Fuente de la imagen: véase Fig. 37, *supra*, p. 366. La explicación iconológica está sintetizada por Barbara Deimling, *Sandro Botticelli, 1444/45-1510. El poder evocador de la línea*, trad. José García, Colonia, Taschen, 2014, p. 43.



Fig. 59. Tiziano Vecellio di Gregorio, Venus vendando los ojos a Cupido (hacia 1560-1565), óleo sobre lienzo, conservado ahora en la Galleria Borghese, Roma. En tanto que Venus está cubriendo con venda los ojos de Cupido, las dos señoras al lado le guardan las armas, un arco y una aljaba de flechas, de las que el dios de Amor vendado se servirá para herir a ciegas a los amantes. Según añade Panofsky, mientras que el primer niño se refiere al Amor ciego, humano, de pasión sensual ilícita, el otro vidente detrás de Venus representa la otra cara del dios: la divinidad y la prudencia¹⁶⁵.

En las *Anotaciones*, Herrera sigue la tradición lírica, y describe al Amor como un niño desnudo, alado, ciego, armado de hacha o saeta o cuchillo, junto al arco y flechas, con los que asalta el corazón del amante. Al citar a Alejandro de Afrodísias (entre fines del siglo II y comienzos del III), famoso anotador de Aristóteles, dice: “píntanlo con hacha i alado, porque los ánimos de los que aman van suspensos, i son mudables como aves; tiene en la derecha un cuchillo o [...] una saeta; en la izquierda l’ aljava i muchas flechas, porque al principio nace el amor de un rayo de los ojos, el cual rayo tiene semejança de saeta; [...] lo pintan niño porque los que aman carecen de entendimiento i están sugetos a los engaños; es alado porque buela impetuosamente en los entendimiende los ombres como si fuesse ave”¹⁶⁶. Y atendiendo a las

¹⁶⁵ Fuente de la imagen: <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=12948> (“Galería Borghese [Roma]”, *Foro Xerbar*) [fecha de consulta: 04/08/2013]. Véase asimismo el análisis de Erwin Panofsky, *op. cit.*, pp. 160-165 y ss.

¹⁶⁶ Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., p. 324.

ideas platónicas del filósofo-historiador griego, Jenofonte (hacia 431 a.C.-354 a.C.), declara que “Cupido trae aljava, porque los hermosos hieren desde lejos; i la razón porque los poetas lo describen ciego es porque el amante se engaña muchas veces, cuando juzga de sí o de la cosa que ama; i porque es ciego, que no considera lo que hace; i porque amando una fea, la estima por hermosa”¹⁶⁷.

Pero, ¿la ceguera es el atributo que el poeta tiene en cuenta específicamente en Cupido, y ella misma constituye exclusivamente el mal en el amante? Claro que no. La ceguera de Cupido es igual que el metaforismo del fuego amoroso, que goza de un significado dualista: por una parte, hiere y atormenta al amante, hasta causarle la muerte; por otra, le hace reflexionar sobre el amor, y le inspira para buscar una nueva vida en otro mundo superior del más allá. Efectivamente el mal o error que Herrera propone en sus versos es sólo el punto de partida desde el que se lanza la cuestión de la espiritualidad. El amor, por el deseo sensorial, duele al amante, y le aflige interiormente, pero al mismo tiempo estimula al alma a pensar cómo hallar el bien espiritual más allá del mal.

El fuego de amor origina reflexiones en el amante, como correspondencia con la concepción sanjuanista, reflejada en la famosa canción de *Llama de amor viva*:

¡O llama de amor viva
que tiernamente hyeres
de mí alma en el más profundo centro!
pues ya no eres esquiva,
acava ya si quieres;
rompe la tela de este dulce encuentro.
(*Llama...*, vv. 1-6)

El fuego goza de espiritualidad y divinidad, que se identifica con Dios, hiriendo con ternura a nuestra alma, como dice la *Biblia*: “Dominus Deus tuus ignis consumens est” [el Señor Dios tuyo es fuego consumidor] (*Deuteronomio*, 4: 24)¹⁶⁸. El fuego es

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 324-325.

¹⁶⁸ *La Biblia Vulgata latina*, tomo III (Del Antiguo Testamento. El *Deuteronomio*, *Josué*, *Jueces* y *Ruth*), traducida y anotada por Phelipe Scio de San Miguel, 3ª ed., Madrid, La Hija de Ibarra, 1807, p. 27.

tan entrañable que al tiempo de herir el alma del amante, la entenece y derrite en el propio amor de Dios. El fuego sagrado, tan deseoso y apasionado como el amor, nunca se cansa, ni se pone ocioso, sino que siempre está en movimiento, igual que la llama viva está echando continuamente la luz y el calor hacia las cosas que se le aproximan. El fuego de resplandor virtuoso no sólo hiere al amante, sino que más bien penetra en lo profundo de su alma, para que sus tinieblas viciosas y ciegas se transformen en luz razonable. Tanto es así que el alma del amante, habiendo sido ilustrada por la luz sobrenatural y depurada por el fuego sagrado, llega a encontrar el amor de Dios, y fusionarse con él en su propia intimidad¹⁶⁹. Aparte de reflejar el doble atributo deleitoso-perjudicial del fuego en la *Llama de amor viva*, San Juan lo muestra aún más claro en la vía purgativa del alma, cuando se refiere al *Cántico espiritual*: el Señor es la vida, la unidad que abarca todo el universo, y se identifica con la luz-fuego e inteligencia (tanto universal como particular), mientras que las cosas del mundo se originan en el amor del Señor; o mejor dicho, que son los rayos o reflejos de esa luz sobrenatural e increada¹⁷⁰. El alma del verdadero amante debe haber sido herido por la luz-fuego del amor divino, ya que las heridas en la misma testifican el conocimiento racional del Señor, por parte del amante. Según poetiza el Santo:

Y todos quantos vagan
de ti me van mil gracias refiriendo,
y todos más me llagan,
y déxame muriendo
un no sé qué que quedan balbuziendo.
(*Canción VII*, vv. 1-5)

¹⁶⁹ Véanse las explicaciones de la *Llama de amor viva*, subtituladas “Declaración de las canciones que tratan de la muy íntima y calificada unión y transformación del alma en Dios, por el padre fray Juan de la Cruz, carmelita descalzo, a petición de doña Ana de Peñalosa, compuestas en la oración por el mismo, año de 1584”, en San Juan de la Cruz, *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, ed. Crisogono de Jesús, O.C.D., Lucinio del SS. Sacramento, O.C.D., Matías del Niño Jesús, O.C.D., Alberto de la V. del Carmen, O.C.D, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1950, pp. 1180-1264.

¹⁷⁰ Consúltese la explicación detallada sobre el metaforismo de “La luz” sanjuanista, que el profesor Domingo Ynduráin ha realizado en sus estudios monográficos: *Aproximación a San Jua de la Cruz. Las letras del verso*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 56-58.

En comparación con el pensamiento de San Juan sobre la dualidad del fuego-luz de amor, caemos en la cuenta de que el fuego de Herrera es muy semejante a la llama mística, que en tanto que origina dulzura en el amante, le proporciona daños que son a su vez placenteros. Según dice Herrera en un soneto:

Al puro ardor que vibran mis estrellas,
do Amor sus rayos tiempla en dulce fuego,
siente abierto mi pecho el daño luego,
apurando mi alma en sus centellas.

Cruelles, aunque siempre luzes bellas,
que no me sufren consentir sossiego;
i es el mal que, herido i preso i ciego,
la pena es galardón que nace d'ellas.

Si algún lugar me finca d'esperança,
es para padecer, i, en dura suerte,
nueva ocasión presente a mis enojos.

Tal me tiene este ingrato en viva muerte,
que puedo ya dezir sin confiança:
«Amor para mi error cerró los ojos.»

(*P II, Soneto II*, vv. 1-14)

El fuego, emanado de los hermosos ojos, causa dolores y agitaciones interiores en el amante, y aún más le acarrea la muerte; o dicho en expresión del poeta, la “viva muerte” (*Ibid.*, v. 12). El amor parte de los ojos de la amada, y termina con los del amante. Es decir, que la luz del amor seduce los ojos del amante, y le convierte en ciego. Y a causa del error sensual, el amante no tiene otra medida para salvarse del mal, sino cerrar los ojos, por donde el amor entró en la profundidad del alma. La visión da lugar al amor espiritual. Tanto es así, que se conforma en un círculo de la visión, en correspondencia con la imagen impresionante que provee el último verso del soneto, constituido por la repetición continua de los fonemas [o] y [r]: “Amor para mi *error* cerró los ojos” (*Ibid.*, v. 14)¹⁷¹. Esto nos recuerda la idea de Capellanus: “nam amorem ante caecitatem hominis acquisitum non nego in caeco posse durare” [pues no niego que el amor que un hombre adquirió antes de su

¹⁷¹ La cursiva es mía, que sirve para destacar los fonemas.

ceguera pueda perdurar una vez ciego]¹⁷². El amor es espiritual, y la visión sirve al amante para que perciba la hermosura del amor. Así que, en cuanto la capte en el mundo exterior, con el fin de que el amor sea constante en su intimidad, es mejor que el amante se vuelva ciego, libre de las seducciones. Al superar la oscuridad y al conseguir la clarividencia anímica, el alma del amante se vuelve más racional, sus sentimiento se convierten en firmes, y su amor en inmortal. En una pieza del poeta sevillano (*P II, Soneto II*), se halla un metaforismo inspirador. A través de la luz del fuego, el amante se desengaña de la espiritualidad del amor. Si lo percibe física y sensorialmente, se halla “herido i preso i ciego” (*Ibid.*, v. 7); en correspondencia con la expresión en otros sonetos: “... yo, en mis grandes males hechos, / nunca sé abrir los ojos a la lumbre” (*H, Soneto LXVI*, vv. 7-8); “Yo mísero, sin bien, herido i ciego, / avivo de mis males la memoria” (*H, Soneto LIX*, vv. 12-13); igualmente, “i en ciego engaño d’esperança, muero” (*H, Soneto XIX*, v. 14). Al contrario, cuando el amante sitúa el amor auténtico en su propia alma, siente que el amor siempre le está atrayendo a unirse con él. La concepción se refleja en otra pieza extensa:

Enciéndeme las venas este fuego;
 las junturas i entrañas abrasadas
 siento i niervos, i siento correr luego
 las llamas por los uessos dilatadas;
 mi llanto el ardor tiempla, i, si sossiego,
 las centellas resuenan alentadas;
 el fuego en la ceniza me rebuelve,
 i en lágrimas el pecho el Amor buelve.

.....
 Con la grande igualdad que, en la belleza
 vuestra, mi alma tiene semejante,
 que trasfigure’n mí vuestra grandeza
 me fuerça, i a mí en vos; i d’el semblante
 süave, i luz, procede con terneza
 a los ojos de vuestro umilde amante
 un furor blando en que me pierdo, i cuanto
 la vista alegre, crece’l mal i el llanto.

(*P I, Estanças II*, vv. 9-16; 33-40)

¹⁷² Andrés el Capellán, *op. cit.*, capítulo V, pp. 66 y 67. En cuanto a la espiritualidad del amor, véase también el capítulo VI, donde se explica “Qualiter amor acquiratur et quot modis” [Cómo se obtiene el amor y cuántos modos hay para ello], en *Ibid.*, pp. 70-75.

En suma, basándose en el idealismo platónico y la tradición trovadoresca del amor, e incorporado el deseo de los místicos hacia Dios, el amor de nuestro poeta se fusione íntimamente con la imagen del fuego, constructivo y destructivo para el alma del amante: por un lado, estimula el deseo y difunde el calor por todas las partes de su interior, conduciéndole hacia la unión con el amor; y por otro, le hace arder interiormente. Es un fuego de carácter platónico-mística, que no sólo hiere, sino que purifica y sublima el alma del amante. Según enumera A. D. Kossoff¹⁷³, el fuego amoroso aparece más de 40 veces en las creaciones del poeta; de ahí, que se conforme el parámetro más importante del metaforismo herreriano; tal y como se presenta en el *corpus* de 1582, que comienza con el fuego deseoso y finaliza con el mismo: “subí a do el fuego más m’enciende i arde” (*H, Soneto I*, v. 3) y “Amor: en un incendio no acabado / ardí del fuego tuyo ...” (*H, Soneto LXXVIII*, vv. 1-2). En esta imagen expresiva del fuego, se originan otras cuestiones conexas con el carácter dualista del amor.

3) Contraste entre fuego e hielo

Como el hielo es blanco, de atributo frío y alusivo a la muerte, se suele servir de él como elemento contradictorio al fuego, que se presenta rojo y da calor y vida. Mientras que el primero se refiere simbólicamente al carácter esquivo, razonable y tranquilo, el segundo metaforiza la sensualidad pasional y el deseo. La concepción simbólica de los colores no sólo se expresa en el plano del amor profano, sino asimismo en el del sagrado-divino. Según esclarece el estudioso francés Portal, la luz suele representarse por el color blanco, pero ella no puede existir sino por el fuego, cuyo símbolo es el rojo. En la lengua sagrado-divina, en tanto que éste se refiere al amor de Dios, ésa a su sabiduría. Ambos elementos se forman en los dos atributos peculiares de Dios, con los que tuvo lugar la creación del universo. El amor divino,

¹⁷³ Cfr. A. David Kossoff, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española, 1966, p. 138.

tan vivo y ardiente como el fuego, confirió el espíritu de vida al hombre que había sido creado por Dios, y lo hizo en alma viviente, así que el primer hombre se llamó “Adam”, nombre hebreo que significa rojo¹⁷⁴. Además, donde se reflejan todos los rayos luminosos al mismo tiempo, se presenta en el color blanco. Y en éste, nacen los colores primigenios y miles de tonalidades que pueden dar color a los ambientes naturales. El blanco, por así decirlo, simboliza la generosidad e inteligencia de Dios; según esclarece Portal: “Dios crea el universo en su amor y lo coordina mediante su sabiduría. En todas las cosmogonías, la sabiduría divina, luz eterna, doma las tinieblas originales y hace surgir el mundo en el seno del caos”¹⁷⁵. El Señor, personaje central del amor sagrado, comprende el fuego inteligente, con el resplandor virtuoso y eterno.

En el amor profano, a lo largo de la adoración ritual de los poetas-trovadores, la figura de la señora se eleva desde el plano sensorial hacia el espiritual, y gracias a la incorporación del carácter virtuoso en ella misma, se identifica implícitamente con la suprema Belleza-Bondad, al igual que la encarnación de Dios, o bien, como la intermediaria de la Divinidad, ubicada en lo alto del interior del propio amante. ¿En qué consiste la virtud femenina? ¿Cómo se expresa poéticamente? En la obra magistral de Petrarca, está presente la castidad femenina o la belleza espiritual de la mujer, mostrada metafóricamente por el hielo-nieve. En la poesía de la tradición provenzal, el hielo, de naturaleza fría, caracteriza la personalidad de la *belle dame sans merci*. Mientras que la dama muestra la actitud esquiva, cruel y casta ante la pretensión del amante cortesano, éste se identifica con el fuego, intentando ganar el favor entrañable de la amada; la canta, elogiando, y le ofrece todos los servicios

¹⁷⁴ Véase el estudio detallado de Frédéric Portal, en *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, trad. Francesc Gutiérrez, Palma de Mallorca, Sophia Perennis, 2005, pp. 12 y 49. En cuanto a la etimología onomástica de Adam, San Isidoro de Sevilla señala que “Adam, sicut beatus Hieronymus tradit, homo sive terrenus sive terra rubra interpretatur” [Según explica el bienaventurado Jerónimo, Adam puede traducirse como «hombre terreno» o como «tierra roja»] (*Etimologías*, Libro VII, capítulo VI, 4, en la edición bilingüe: texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, introducción general por Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, pp. 642 y 643). La idea procede del estudio de Frédéric Portal, en *op. cit.*, p. 55, n. 6.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 17.

de amor, con el fin de derretir su corazón frío, helado, y aún apasionar sus ánimos. El amante trata el amor como la sola fe, y reconoce los hechos abnegados como la práctica del amor, al tiempo que ve la conquista del amor como el mérito heroico; de ahí, que sufra a menudo los tormentos del fuego pasional, hasta que muera en éste mismo. Según expresa Petrarca en la imagen de la mariposa nocturna: “Come talora al caldo tempo sòle / semplicità farfalla al lume avezza” [Como a veces ocurre en el verano / que a la luz mariposa acostumbrada] (*Rima CXLI*, vv. 1-2). Una expresión similar se halla en un soneto de Herrera que identifica al amante con el guerrero de Troya, y equipara el estado anímico con el fuego de la guerra: “i con la onra de saber, penando, / que nunca a Troya ardió fuego tan bello” (*H, Soneto XV*, vv. 13-14). Y en otro soneto, el poeta-amante se dirige al Amor, suplicándole en la tiniebla oscura y la sombría fría: “Tú que sabes mi fe i oyes mi llanto, / rompe las nieblas con tu ardiente fuego” (*H, Soneto XXIII*, vv. 9-10). En otro soneto, se ve la muestra más clara sobre el contraste entre fuego e hielo. Frente a la frialdad de la amada, el interior del amante siempre permanece fogoso y pasional hacia el amor: es centella, llama, fuego vivo, incendio y ceniza. Aquí, los versos íntegros:

¿Qu'espíritu encendido Amor envía
en este frío corazón esquivo,
que con l'alva en calor el pecho avivo,
i ardo al aparecer del nuevo día?
Yo m'inflmo si a Febo se desvía
la sombra; i cuando d'aquel puesto altivo
declina el Sol, me quemo en fuego vivo;
i abraso cuando al mar tuerce la vía.
Centella soi, si el lubricán parece;
llama, cuando se ven las luzes bellas,
i el blanco rostro a Delia se colora;
fuego soi, cuando el orbe s'adormece;
incendio, al asconder de las estrellas;
i ceniza, a[l] bolver de nueva Aurora.
(*H, Soneto XVI*, vv. 1-14)

Aparte del citado carácter frío, el hielo-nieve tiene atributo tranquilizador, ya que contribuye a que el amante reflexione y purifique los sentimientos amorosos.

En Petrarca, encontramos la imagen original de la *donna gelida*, proyectada en su amor inmortal. Con el carácter particular del fuego-hielo, el gran cantor de Laura crea el amor puro e ideal, que contiene tanto el deseo afectuoso como la castidad. Según dice el poeta de Arezzo en su *Canzoniere*: “que’ belli ond’io guerra et pace, / che mi cuocono il cor in ghiaccio e ’n foco” [los ojos que paz me dan y guerra, / y en hielo y fuego el corazón consumen] (*Rima CCXX*, vv. 13-14) (cfr. también, *supra*, pp. 207-209). La singificación del carácter blanco-frío del hielo se expresa igualmente en el insigne *Soneto XIII* “En tanto que de rosa y d’azucena ...” de Garcilaso, donde se visualiza metafóricamente el perfil de la mujer. El bello semblante es tan nítido como el lirio, y el cuello es blanco-enhiesto. Los dos rasgos no sirven sólo para que contrasten con la mejilla rosada y el cabello suelto y atractivo de la mujer, sino que conforman el prototipo del gélido fuego en su personalidad. Según se presenta en la visión de la propia amada: “... que vuestro mirar ardiente, honesto, / con clara luz la tempestad serena” (*Ibid.*, vv. 3-4). En otro poema, Garcilaso compara directamente la virtud interior con la nieve, que lleva en sí el epítiteo del color blanco: “la blanca nieve de tu rostro puro” (*Elegía I*, v. 125).

En la poesía de Herrera, por un lado, siguiendo la confección de los maestros, se atribuye el sentido original simbólico del hielo-nieve a la virtud y la honestidad de la mujer. En la contemplación de la amada, cubierta de blancura, se la presenta más bella y nítida, pero sin vida, como si fuera escultura de alabastro, insensible a la pasión del amante:

No è visto yo de púrpura encendida
desvanecer la gracia a nueva rosa
que sólo se descubra su blancura,
qu’assí quede tan pura,
tan bella, tierna i de color perdida,
cuanto mi Luz turbada i lastimosa;
blanco alabastro el rostro parecía
blando i descolorido,
de pasión i de lástima ofendido,
que me robó el sossiego i alegría...

(*P II, Canción IV*, vv. 65-74)

En otra pieza, al describir la mano blanca de la amada, Herrera la califica como la belleza que enciende el deseo en el amante, y considera que en ella misma se halla la causa de sus aflicciones interiores, hasta de su muerte:

Rosada, tierna y bien compuesta mano,
de las perlas de Idaspes relusiente,
llena de mil vitorias con trofeo;
.....
el dichoso tesoro
de la diuina y celestial belleza:
vos causáys mi dolor y pena fuerte;
vos, mano y plantas, me buscáys la muerte.
(V, 71 [*Canción*], vv. 66-67; 75-78)

Es una obra que tiene claro eco de la *Rima CXCIX* de Petrarca, que comienza con “O bella man, che mi destringi ’l core, / en ’n poco spatio la mia vita chiudi ...” [Oh bella mano que mi pecho oprimes / y en poco espacio encierras a mi vida ...] (vv. 1-2); y en el verso final, el amante exclama ante la mano de la amada: “Pur questo è furto, et vien chi me ne spoglie” [Esto es un robo, y debo rechazarlo] (v. 14).

Por otro lado, Herrera confiere a la imagen metafórica un sentido positivo. El hielo representa la virtud interior, de modo que cuando el amante sufre los asaltos del fuego deseoso-pasional, le viene a la mente la idea de recurrir al hielo frío, con el fin de extinguir el ardor:

Cuando, de ielo un crudo soplo hecho,
d’aquella parte de calor desierta,
abate en tierra mi esperança muerta,
i el trabajo en un punto fue deshecho.
Quedó en el mesmo puesto el ielo frío,
que con el fuego en mi dolor contiene,
i vence alguna vez, otra es vencido.
(H, *Soneto XXII*, vv. 5-11)

El hielo, comprendiendo el fuego, a veces lo vence, y a veces es derrotado por éste mimso. Pero no debemos olvidar que el amor platónico consta del deseo que parte del plano espiritual, con base en la ausencia del amor. Aparece el deseo de la

búsqueda amorosa, siempre que esté ausente el amor. Una vez que exista el amor, el deseo se transforma en el gozo de la contemplación amorosa. O mejor dicho, en palabras de Herrera: “el amor no es apetito o desseo, pero el apetito es accidente de amor, porque sólo ai desseo o apetito cuando carece alguno de aquella cosa que ama, mas después que la goza, no queda el apetito, aunque sí el amor, i algunas vezes más encendido que el primero. El desseo se sigue i causa del amor si está ausente el objeto; i si presente, se causa el gozo o deleite i quietud, porque en él quiere i se deleita i goza”¹⁷⁶. Del discurso anotador, sacamos la conclusión de que dentro del entorno del amor espiritual, el amante no puede acudir a la ayuda del hielo (la virtud) para luchar contra el fuego (el deseo), puesto que tal hecho sólo aumenta los tormentos interiores. El amor nunca permanecerá perenne, a no ser que el fuego (el deseo) y el hielo (la virtud) convivan y, al mismo tiempo, se encuentren constantemente en posición contradictoria en el fuero interior del amante:

Amor en mí se muestra todo fuego,
i en las entrañas de mi Luz es nieve;
fuego no ai qu’ella no torne nieve,
ni nieve que no mude yo en mi fuego.

La fría zona abraso con mi fuego,
l’ardiente mi Luz buelve elada nieve;
pero no puedo yo encender su nieve,
ni ella entibiar la fuerça de mi fuego.

Contrastan igualmente ielo i llama,
que d’otra suerte fuera el mundo ielo,
o su máquina toda viva llama.

Más fuera, porque ya resuelto en ielo,
o el corazón desvanecido en llama,
ni temiera mi llama ni su ielo.

(*H, Soneto LXXII*, vv. 1-14)

Según opina Parker, el poeta, con la sutileza técnica de la poetización, sustituye las rimas silábicas por las constituidas de palabras, de modo que muestra dos grupos de imágenes fuertemente contrastadas: el fuego y la nieve en los cuartetos; la llama y el hielo en los tercetos. El calor y el frío simbolizan dos fuerzas distintas

¹⁷⁶ Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., pp. 323-324.

en el tema de amor: la dama, en consideración de la moralidad, enfría el ardor del amante; en cambio, el amante, fomentado por el deseo, trata de encender el fuego para triunfar sobre la castidad de la dama. No obstante, ninguna de las dos fuerzas llega a su estado ideal, sino que se presentan las luchas incesantes entre una y otra, como la imagen reflejada en el desenlace de esta pieza: "... el corazón desvanecido en llama, / ni temiera mi llama ni su ielo" (*Ibid.*, vv. 13-14). El antagonismo poético entre el fuego y el hielo es indispensable y significativo en el tema espiritualista, en especial, cuando se refiere al amor; según pone de relieve Parker: "El contraste es necesario porque si no, el mundo entero sería pasión o continencia; [...] si el mundo entero fuese hielo ella no tendría la llama del poeta; si todo el mundo fuera hielo él no temería su frialdad. Existen connotaciones evidentes en este caso siguiendo la línea de la filosofía dual de cuerpo y alma [...]. El soneto juega ingeniosamente con ideas antitéticas"¹⁷⁷.

Tal expresión poética nos recuerda la concepción platónica sobre la esencia y propiedades de Eros, que hace constar la sabia Diotima en el *Banquete*. El dios del Amor, como es natural de Poros (Recurso) y Penía (Pobreza), no es ni bello ni feo, ni bueno ni malo, sino que consiste en algo intermedio entre todos estos atributos, y más bien que ser un dios auténtico, desempeña el papel de gran *δαίμων* (demon, o bien, genio espiritual), que produce todo contacto y diálogo entre los hombres y las divinidades. En cuanto a su vida, merece la pena destacar que Eros cuenta con las características de sus padres: "en el mismo día unas veces florece y vive, cuando está en la abundancia, y otras muere, pero recobra la vida de nuevo gracias a la naturaleza de su padre. Mas lo que consigue siempre se le escapa, de suerte que Eros nunca ni está falto de recursos ni es rico, y está, además, en el medio de la sabiduría y la ignorancia" (203^{d-e})¹⁷⁸. Eros se cría entre la riqueza y la falta de recursos, entre la sabiduría y la ignorancia, y asimismo entre la adquisición-búsqueda infatigable

¹⁷⁷ Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 77.

¹⁷⁸ Platón, *Diálogos III...*, cit., p. 247. Sobre el resto de las opiniones platónicas, véase también *Ibid.*, pp. 244-248 (202^e-204^b). Además, consúltase la introducción al *Banquete*, que realizan los editores-traductores, en *Ibid.*, pp. 173-174. La propia idea sobre el nacimiento del Amor se refleja igualmente en las *Anotaciones* de Herrera, ed. cit., p. 318.

y la pérdida, muerte y resurrección; tal y como sucede en el amor, según ya hemos dicho, que se desarrolla entre el fuego y el hielo, entre el calor y el frío, o más bien, entre el deseo y la virtud. Ninguno de los elementos se puede descartar en nuestro tema de amor. Otra fábula sobre el origen de Cupido se lee en la unión de Venus y Marte: mientras que la primera simboliza el agua, elemento primitivo del hielo, el segundo es el fuego. Según opina Hebreo: “Venus otorga abundancia de humedad natural digesta y dispuesta a la lujuria, y Marte concede el calor, el ardiente deseo y la excitación [...]. Los poetas llaman padre a Marte (dador de calor) porque es activo, y a Venus la denominan madre, porque lo húmedo es material y pasivo”¹⁷⁹.

Efectivamente, el fuego y el hielo, el calor y el frío, su contraste es igual que la cuestión antitética del estoicismo entre vida y muerte. El amante, de alma estoica, aprecia la vida verdadero-espiritual, busca el vivir muriendo y el morir viviendo en esta vida, al tiempo que reflexiona sobre el tormento del amor. He aquí el ejemplo que muestra paralelamente los contrastes entre fuego-hielo y vida-muerte:

Ardo, Amor, i no enciende'l fuego al ielo,
i con el ielo no entorpesco al fuego;
contrasta el muerto ielo al vivo fuego;
todo soi vivo fuego i muerto ielo.

No tiene'l frío polo tanto ielo,
ni ocupa el cerco eterio tanto fuego;
tan igual es mi pena, que ni el fuego
m'ofende más, ni menos daña el ielo.

Muero i vivo en la vida i en la muerte,
ia la muerte no acaba, ni la vida,
porque la vida crece con la muerte.

Tú, que puedes hazer la muerte vida,
¿porqué me tienes viuo en esta muerte?;
¿por qué me tienes muerto en esta vida?

(P II, *Soneto XVII*, vv. 1-14)

El amor parte del deseo y, a través de las reflexiones sobre las luchas internas del cuerpo-alma, se eleva progresivamente hacia el plano espiritual. Y el fuego-luz, engendrado en la belleza de la mujer, entra en el pecho del amante, despidiéndole

¹⁷⁹ León Hebreo, *op. cit.*, p. 491.

las centellas de amor, éstas que representan no sólo la pasión espiritual, más bien la potencia depuradora. El fuego causa dolores al amante, y le aflige gozosamente, como si los estoicos se encontraran satisfechos con el sufrimiento de la continencia deseosa. Cuanto más vehemente es el tormento, tanto más anhelo tiene el amante por encontrar el amor. En el poema, lo que merece la pena destacar son los versos del primer terceto —“Muero i vivo en la vida i en la muerte, / ia la muerte no acaba, ni la vida” (*Ibid.*, vv. 9-10)—, que son muy expresivos, y tienen cierto matiz místico, que nos recuerda las *Coplas del alma que pena por ver a Dios* de San Juan:

Vivo sin vivir en mí
y de tal manera espero
que muero porque no muero.

En mí yo no vivo ya
y sin Dios vivir no puedo
pues sin él y sin mí quedo
este vivir qué será?
Mi muertes se me hará
pues mi misma vida espero
muriendo porque no muero.

(*Coplas ...*, vv. 1-10)¹⁸⁰

Con el verso repetido a lo largo de las *Coplas*, “... muero porque no muero”, o sea, “muriendo porque no muero”, se subraya el pensamiento que sin el amor de Dios, la vida es muerte, y en cambio, sin la restricción física de esta vida, la muerte es la recuperación de una nueva vida. Tanto para San Juan, como para Herrera, la vida real consta del vivir en el amor. No importa que sufra tormentos, ni que muera, el amante se siente vivo en el amor, y muerto en la ausencia de éste mismo, gracias a la doble función del fuego de amor.

Una expresión parecida se refleja en otro soneto de Herrera, donde el amante, concibiendo el amor a lo largo de la contemplación de la belleza femenina, se siente que, cuanto más dolores y miedo provee el fuego apasionante, tanto más dignidad y cualidad de ser querido comprende el amor. De ahí, que el propio amor se aparte

¹⁸⁰ Cfr. San Juan de la Cruz, *Poesía*, cit., pp. 267-269.

más y más del plano físico-material, se despegue de la percepción sensorial, y aún se convierta en sentimiento de la pura contemplación:

Ardientes hebras, do s'ilustra el oro
de celestial ambrosia rociado:
tanto mi gloria sois i mi cuidado,
cuanto sois del Amor mayor tesoro.

Luzes, qu'al estrellado i alto coro
prestáis el bello resplandor sagrado:
cuanto es Amor por vos más estimado,
tanto umilmente os onro más i adoro.

Purpúreas rosas, perlas d'Oriente,
marfil terso, i angélica armonía:
cuanto os contemplo, tanto en vos m'inflamo;

i cuanta pena l'alma por vos siente,
tanto es mayor valor i gloria mía,
i tanto os temo, cuanto más os amo.

(*H, Soneto XXXIII*, vv. 1-14)

La idea de amor coincide con la doctrina mística sanjuanista. Según se aclara en el *Cántico espiritual*, el alma se aflige por la búsqueda del bien de Dios, puesto que “como se va juntando más a Dios, siente en sí más el vacío de Dios y gravísimas tinieblas en su alma, con fuego espiritual que la seca y purga, para que, purificada, se pueda unir con Dios. Porque en tanto que Dios no deriva en ella algún rayo de luz sobrenatural de sí, esle Dios intolerables tinieblas, cuando según el espíritu está cerca de ella, porque la luz sobrenatural oscurece la natural con su exceso”¹⁸¹. Además, tomando en préstamo unas frases bíblicas, se pone de relieve la concepción sobre el propio fuego-luz divino: “Nube y oscuridad está en derredor de él [Dios]; fuego precede su presencia”, y Dios “Puso por su cubierta y escondrijo las tinieblas, y su tabernáculo en derredor de él es agua tenebrosa en las nubes del aire; por su gran resplandor en su presencia hay nubes, granizo y carbones de fuego, es a saber, [...] cuanto el alma más a él se llega, siente en sí todo lo dicho hasta que Dios la entra en sus divinos resplandores por transformación de amor”¹⁸². El alma, tras experimentar

¹⁸¹ San Juan de la Cruz, *Vida y obras...*, cit., pp. 1026-1027.

¹⁸² *Ibid.*, p. 1927. Acerca de las palabras bíblicas que se toman en préstamo en la propia declaración, véanse también *Salmos* 17:12-13 y 96: 2-3.

el tormento del poder divino, se acerca al Señor, hasta unirse con él. Mientras que el fuego-luz es orientador del alma del amante, la oscuridad-tiniebla-nube, si bien temible, se refiere al sendero ascensional, que conduce a una meta divina; o mejor dicho en palabras de Hatzfeld, “que trata de mostrar el tránsito de un imperfecto a un perfecto modo de vivir, a la vez abarcando las modalidades del espíritu y las de la vida, que conducen del caos al cosmos”¹⁸³.

En las creaciones del amor profano, la noche oscura, ámbito carente del ardor y la luz del sol, funciona generalmente igual que el hielo, de carácter frío y aflictivo. Según Herrera nos deja ver en dos poemas, el frío del hielo-nieve está presente en la oscuridad de la noche, poniendo de manifiesto el tormento interior del amante, durante el proceso de acendrar el amor desde el plano sensorial, hasta convertirlo en el amor puro-espiritual:

Cubre en oscuro cerco i sombra fría
del cielo puro i resplandor sereno
l'úmida noche, i yo, de dolor lleno,
lloro mi bien perdido i mi alegría.

(H, *Soneto XLVI*, vv. 1-3)

.....

Llevarme puede bien la suerte mía
al destemplado cerco i fuego ardiente
de l'abrasada Libia, o do se siente
casi perpetua sombra i noche fría;

qu'en la niebla tendré lumbré del día,
templança en el calor, aunqu'esté ausente
de vos, mi bien, i Amor siempre inclemente
me niegue la esperança d'alegría.

(H, *Soneto XXXVI*, vv. 1-8)

Mediante vinculación poética, el fuego y el hielo del amor humano constituyen la misma relación entre claridad (llama-luz-sol) y oscuridad (noche-tiniebla-nube) en la concepción mística: ambos componentes coexisten, y reflejan simultáneamente la grandeza de la suma Belleza-Bondad. Así que para el amante, el fuego ya pierde

¹⁸³ Helmut Hatzfeld, “Los elementos constituyentes de la poesía mística”, *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Frank Pierce y Cyril A. Jones, Oxford, The Dolphin Book, 1964, p. 321.

la denotación negativa de la autodestrucción, y más bien tiene el sentido alusivo a la fuerza impulsora, que conduce el alma del amante hacia la unión con el amor. Al mismo tiempo, el hielo-nieve, de atributo frío-atrmentador, se convierte desde la figura esquivo-cruel en el acompañante poético del fuego ascensional. Ambos son elementos ineludibles e inseparables en el tema de amor. Conforme a la expresión de Herrera en tres sonetos:

El fuego, qu'en mi alma s'alimenta,
i consume al estéril, duro frío,
da vida'l casi muerto pecho mío,
i en virtud de sus llamas me sustenta.

Iusto es que muera i viva en él, i sienta
la gloria de mi dulce desvarío,
porque de mis trabajos yo confío
la esperançã d'el premio, en quien m'alienta.

(P II, *Soneto XLV*, vv. 1-8)

.....

I no podrá mi áspero tormento,
i el inmenso dolor que temo tanto,
turbarm'un solo punto de mi gloria;
qu'en medio de mi grave sentimiento,
de mi ielo i mi llama, alegre canto
de mi dichoso mal la rica istoria.

(H, *Soneto XXXVI*, vv. 9-14)

.....

El fuego al ielo destempló en tal suerte,
que, gastando su umor, quedó ardor hecho;
i es llama, es fuego todo cuanto espiro.

Este incendio no puede darme muerte,
que, cuanto de su fuerça más deshecho,
tanto más de su eterno afán respiro.

(H, *Soneto III*, vv. 9-14)

La incorporación del hielo-nieve al fuego no sólo hace perdurar el ardor amoroso, sino que más bien supone una aspiración elevadora, que transforma el vivo afecto en recuerdo inmortal de la vida. Según el poeta describe la figura inefable del amor en su profundo interior, es “en el candor de nieve llama pura / i confundir los lirios con la rosa” (P II, *Soneto LXIIX*, vv. 3-4), tanto es así que se presenta “l'amorosa /

terneza que florece con dulçura” (*Ibid.*, vv. 5-6)¹⁸⁴. La belleza del amor es inmensa, invisible y ejemplar, que ningún pintor es capaz de hacerla realidad en el lienzo, y también es espiritual y divina, de la que el amante se enamora, quemándose en su fuego, y después renace en él mismo; tal y como la mezcla legendaria entre “casia” y “encienso”, con la que el fenix, ave divina y de vida inmortal, “cubre’l rico nido / vivo [...] en su muerte” (*Ibid.*, vv. 10-11). En pocas palabras, en la fusión de ambas fuerzas naturales (el fuego y el hielo), se encuentra el “dador de vida”, consistente en “una suerte de aspiración hacia lo divino, un anhelo de eternidad”¹⁸⁵.

4) Fuego para la unión eterna

El amante deseoso se lanza a la búsqueda del amor activo, y al concebir el anhelo místico, trata de encontrar el retrato de Dios en su propia profundidad, para lograr la salvación personal¹⁸⁶. El fuego de amor, aunque perjudicial y destructivo, cambia las materias de los objetos, y les impone un carácter metafísico y superior en la fisonomía vulgar y ordinaria. Hallamos un ejemplo corriente en la roca, que es originalmente fea, primitiva, pero después de experimentar el refinamiento del fuego, se transforma en gema o piedra preciosa. Es decir, el fuego como purgatorio, cuya función positiva con respecto al alma es confirmada por los autores místicos.

Según se declara en la *Llama de amor viva* sanjuanista, el amante deseoso es como el madero impuro. Para fusionarse con el amor de Dios, tiene que quitar las materias heterogéneas de su propia alma, intentando hacerla correspondiente con la Divinidad. Tal hecho de despojar la impureza del alma constituye un purgatorio espiritual: “el mismo fuego de amor que después se une con el alma glorificándola, es el que antes la embiste purgándola. Bien así como el mismo fuego que entra en el madero es el que primero le está embistiendo e hiriendo con su llama, enjugándole y

¹⁸⁴ Según explica el profesor Cuevas, el propio soneto llevaba la dedicatoria “A un pintor que quería retratar a Luz”. Cfr. Cristóbal Cuevas, nota textual, en Fernando de Herrera, *Poesía...*, cit., p. 708.

¹⁸⁵ Cfr. Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 78.

¹⁸⁶ Véase Cristóbal Cuevas, introducción, en Fernando de Herrera, *Poesía...*, cit., p. 22.

desnudándole de sus feos accidentes, hasta disponerle con su calor, tanto que pueda entrar en él y transformarle en sí. Y esto llaman los espirituales *vía purgativa*¹⁸⁷. A lo largo de la purificación e iluminación de la llama amorosa, el alma imperfecta y opaca contrasta con la pureza y el resplandor de la luz sacra de Dios, y aparte de caer en la cuenta de sus propios defectos y males interiores, siente las luchas entre el cuerpo y el alma. Tal descubrimiento y comprensión de las flaquezas y miserias espirituales es “como la humedad que había en el madero no se conocía hasta que dió en él el fuego y le hizo sudar, y humear, y respender. Y así hace el alma imperfecta cerca de esta llama”¹⁸⁸. Para los espiritualistas, el amante en la llama de amor comprende el poder de Dios, que le despierta el deseo racional, y conduce su alma hacia el centro de su interioridad, para que vea el retrato real de Dios, se funda con él, y aún se convierta en él. Según se explica sobre la llama: “De esta manera le era antes *esquiva* esta llama al alma sobre lo que se puede decir, peleando en ella unos contrarios contra otro: Dios, que es todas las perfecciones, contra todos los hábitos imperfectos de ella, para que transformándola en sí la suavice y pacifique y esclarezca, como el fuego hace al madero cuando ha entrado en él”¹⁸⁹.

El insigne estudioso herreriano, Macrì, opina que la poesía del poeta sevillano cuenta con los principios de la mística estético-platónica, característicos de la doble operación psicológico-ontológica de la gracia activa de la belleza, la cual atrae hacia sí el alma del amante, al mismo tiempo que la propia alma “osa y persevera hasta transformarse en ella”¹⁹⁰. Herrera, sirviéndose de las imágenes místicas de la luz y el fuego, lleva a cabo la conexión entre el alma y el amor virtuoso. Según se refleja en una pieza extensa, el amor depurado se libera de la figura soberbio-fascinadora, y se presenta clara, suave y dulce, tal y como un rayo de luz agradable, proyectada en la planta dorada, tan ligada al laurel de Petrarca. La figura de amor es tan pura como el hielo. Aunque el único regalo que el amor casto puede ofrecer al amante es

¹⁸⁷ San Juan de la Cruz, *Vida y obras...*, cit., pp. 1190-1191.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 1192.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 1193.

¹⁹⁰ Oreste Macrì, *op. cit.*, p. 392.

la fría y rigurosa nieve, el amante se siente fuertemente atraído por el amor, y arde asiduamente en su intimidad. He aquí los versos que nos interesan:

Dexo la más florida planta d'oro,
i llo ro ausente i solo aquella Lumbre
que sigo, i siento el pecho arder en fuego;
mas el estrecho lazo de la mano
m'alienta, i la dulçura de la boca,
que puede regalar la intensa nieve.

Yo recelé la fuerça de la nieve
cuando no pude ver el árbol d'oro
i perdí las palabras de su boca;
pero bolvió al partir l'alegre lumbre,
i, con el blanco yelo de la mano,
todo me destempló en ardiente fuego.

.....

Abre, dulce, suäve, clara Lumbre,
las nieblas, i mitiga con tu mano
mi sed, i la dureza de tu nieve
desencoge i resuelve, pues tu boca
fue la última causa de mi fuego,
i contigo m'enreda'l tronco d'oro.

Yo espero ya, flor de oro i pura Lumbre,
tocar la tierna mano i vuestra boca,
que desyele'n mi fuego vuestra nieve.

(P I, *Sestina IV*, vv. 1-12; 31-39)

Al comienzo de la sextina, vemos que el amante se obsesiona por la hermosura corpórea (la planta de oro), y se duda de la fuerza de la nieve (la castidad). Sin embargo, en cuanto recibe la ilustración de la Lumbre (la purificación), se encienden las centellas amorosas y puras en la interioridad del propio amante. La castidad le satisface la sed deseosa, y le hace sentirse rodeado por la belleza ideal; de acuerdo con el verso ya señalado: “i contigo m'enreda'l tronco d'oro” (*Ibid.*, v. 36). El alma del amante aspira a fundirse con la clara y pura Lumbre, e incorporar en sí misma la nieve de la castidad femenina. Tal concepción expurgativa se refleja igualmente en dos sonetos del poeta:

Con él mi alma, en el celeste fuego
vuestro abrasada viene, i se trasforma
en la belleza vuestra soberana.

I en tanto gozo, en su mayor sossiego,
su bien, en cuantas almas halla, informa;
qu'en el comunicar más gloria gana.

(*H, Soneto XXVII*, vv. 9-14)

.....
Si yo, no sólo abraso el pecho mío,
mas la tierra i el cielo, i en mi llama
doi principio immortal de fuego eterno,
¿por qu'el rigor de vuestro antiguo frío
no podré ya encender?; ¿por qué no inflama
mi estío ardiente a vuestro elado invierno?

(*H, Soneto XLV*, vv. 9-14)

Herrera aprecia el cielo, la tierra y la Naturaleza. Durante su contemplación de la hermosura, enlaza la vivencia real con la teoría platónica. La señora de la que se enamora el poeta-amante es como la estrella más hermosa y resplandeciente en el cielo constelado, cuyo brillo no sólo ilustra otras estrellas, sino que más bien atrae incesantemente al alma libre del amante a volar hacia ella misma. Se corresponde con la doctrina platónica sobre la hermosura: la imagen terrena es sólo la ilusión, o sea, el trasunto de la celeste, cuya belleza-bondad es tan pura y nítida que confiere libertad al alma contemplativa, y le fomenta la capacidad de volar y de conducirse hacia el mundo espiritual-inteligible, con el fin de retornar de nuevo al terreno de Dios, e incorporarse a éste mismo¹⁹¹. De forma que, cuando el deseo inspirado por el amor bello-puro arde interiormente en el amante, ya no hay tormento dolorido, sino que se convierte en el impulso de la ascensión espiritual, que eleva el alma del amante hacia el fuego eterno-celeste del amor. Mientras tanto, el amante no siente la esquividad de la mujer amada, y tampoco tiene la necesidad de recurrir a la ayuda del fuego para derretir la fría nieve de la castidad femenina. Según se expone en el desenlace de la segunda pieza, el yo poético se interroga interiormente: “¿por qu'el rigor de vuestro antiguo frío / no podré ya encender?” (*H, Soneto XLV*, vv. 12-13); y “¿por qué no inflama / mi estío ardiente a vuestro elado invierno?” (*Ibid.*, vv. 13-14). La respuesta es simple. Puesto que el interior del amante, tan contemplativo como

¹⁹¹ En cuanto al mito de las alas y el vuelo espiritual, véase *Fedro*, 246^b-248^a y 254^d-255^e, en Platón, *Diálogos III...*, cit., pp. 341-345 y 357-360. Cfr. también la presente tesis, *supra*, pp. 61-62 y 98.

razonable, llega a armonizarse y corresponderse con la naturaleza del amor. A su entender, se trata de la unión poética entre el amante y el amor puro.

Para comprender bien la fuerza unitativa del amor herreriano, merece la pena citar la observación de Garrote Pérez¹⁹². En opinión del autor, el poeta sevillano, al describir la belleza de la señora, se vale de la técnica literaria para desmaterializar las formas físicas, transformándola en una belleza tan alta y trascendente como si fuera irreal e incorpórea. En nada se parece a una mujer de carne y hueso, puesto que supera el plano sensorial, y se presenta tan nítida como el Alma universal en el pensamiento plotiniano. Ésta es una substancia divina que se engendra en el Uno, al tiempo que consiste en una segregación de su divinidad. Cuando llega al mundo material, se reviste de las formas materiales, endebles e imperfectas, y se queda en el interior de todos los seres naturales como su esencia espiritual. Dado que ésta es la parte más importante del cuerpo individual, lo que sobra y nos limita la libertad espiritual es la dura envoltura física. El alma del amante, ilustrada por la luz bella, o sea, por el Alma universal, procura desnudar la materialidad, con el fin de hallar la esencia de la belleza y unirse con ella. Según poetiza Herrera:

Los rayos que esparzió Amor en mi vista
con los ardientes virtud de buestros ojos
abrazan en su fuego el pecho mío,
y en él quemando, dexan los despojos,
sin que mi alma a su valor resista ...

(V, 71 [*Canción*], vv. 118-122)

Como el Alma universal es bella por la Inteligencia, el alma del amante, depurada y razonable, puede percibir su belleza pura y sentir su fuerza unitativa, que le atrae continuamente a participar en ella misma: “Porque como el Alma es cosa divina y una como porción de lo bello, cuantas cosas toca y somete las hace bellas en la medida en que son capaces de participar” (*Enéadas*, I 6, 6, 31-32)¹⁹³.

¹⁹² Véase la explicación detallada de Francisco Garrote Pérez, “La belleza del retrato en Herrera”, en *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 610 (1997), pp. 21-23.

¹⁹³ Plotino, *Enéadas*, tomo I (Libros I-II), cit., p. 105.

Herrera muestra una mejor expresión estética en otra pieza, donde el interior del amante, con la influencia del fuego de amor, tan divino y luminoso como el sol, pasa progresivamente de la llama ardiente al humo, ceniza, y al final se transforma en frío hielo, en correspondencia con la belleza espiritual del amor:

Aora que cubrió de blanco velo
el oro la hermosa Aurora mía,
blanco es el puro sol, i blanco el día,
i blanco el color lúcido d'el cielo.

Blancas todas tus viras que recelo,
es blanco el arco i rayos d'alegría,
Amor, con que me hieres a porfía,
blanco tu ardiente fuego i frío ielo.

Mas, ¿qué puedo esperar d'esta blancura,
pues tiene'n blanca nieve'l pecho tierno
contra mi fiera llama defendido?

¡Ô beldad sin amor!; iô mi ventura!,
qu'abrasado en vigor de fuego eterno,
muero en un blanco ielo convertido.

(P I, *Soneto LXXV*, vv. 1-14)

En el poema, se pone de manifiesto lo blanco del perfil femenino (la castidad), del velo celeste, de los rayos del sol, del día, del arco y flechas del dios del Amor, hasta que el fuego amoroso se tiñe del mismo color del hielo. Con las imágenes blancas y nítidas, el poeta trata de reflejar la concepción de que, si el amante desea acercarse a la belleza pura (la luz eterna) y fundirse con ella, debe transformar su fiera llama interior en una sustancia homogénea del amor casto, la cual consiste en el humo frío, la ceniza blanca y aún más, según dicen los versos finales, el morir “abrasado en vigor de fuego eterno” (v. 13) y “en un blanco ielo convertido” (v. 14).

La luz blanca del amor humano opera al igual que la llama mística en la noche: contrasta el brillo con la oscuridad, subraya la pureza y superioridad del amor, así como fomenta al amante con asiduidad la aspiración unitativa. Según declara Laín Entralgo, el amor espiritual a la persona goza de cierto carácter afín al sentimiento religioso-cristiano, ya que ambos fundan su base en “un *amare personam in Deo*, un acto de amor en el cual el amante y el amado existan a la vez uno *para* el otro y

en Dios”¹⁹⁴. Entiéndase por ello, que el amante espiritual, al lanzarse a la búsqueda del amor, sitúa la fe afectuosa y el idealismo en el áspice de su propia interioridad, donde está Dios. Tanto es así que, mientras que concibe el amor, anhela por ver y unirse con la Divinidad. Además, según Mason indaga en el pensamiento teológico de San Juan, en sentido espiritual y ontológico, la relación nupcial entre el alma y el Señor no meramente supera el amor conyugal humano, sino que más bien sirve como arquetipo para la unión de los amantes¹⁹⁵.

¿Es el amor ideal humano totalmente igual que el místico? Por supuesto que no. En efecto, en el hecho de amar, el primero es mucho más activo que el segundo. Conforme a la explicación de Pérez-Rioja, el amor es una acción positiva que goza de la potencia transformadora, pero la mayor diferencia entre el amor profano y el sagrado radica en la espontaneidad del amante: “El amor humano es participación, el divino lo es en el sentido de que Dios ama su obra creada, aunque su esencia sea una totalidad”; y “Mientras Eros buscaba la placentera superación hasta el infinito, el amor cristiano es obediencia en el presente, porque amar a Dios es obedecerle”¹⁹⁶. Bástenos decir que el amante místico alcanza el amor general de Dios, siempre que levante la mirada hacia la Divinidad, contemplando su belleza-bondad y alabando su grandeza. Por el contrario, el amante profano llega al amor puro-ideal, sólo con que lo conciba de modo racional, y lo eleve desde el plano físico-sensorial hacia el incorpóreo-espiritual. Esto explica por qué el amor suele presentarse como un mal o un error en el recuerdo del amante, y luego se convierte en un bien, que le eleva a lo alto de su interioridad. El perfil del amor humano-espiritual se transforma en coincidencia con el proceso de la depuración interior del amante. Por otro lado, el amante, aunque perverso y degenerado en el pasado, es guiado por la hermosura-bondad del amor, que le hace reflexionar sobre éste mismo, le libera de los errores

¹⁹⁴ Pedro Laín Entralgo, *Teoría y realidad del otro*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 208-209.

¹⁹⁵ Véase la declaración explícita de Michael Mason, “The God of Wrath and the *Mysterium tremendum*”, *Love and Violence*, editado por el padre Bruno de Jesús-Marie, O.C.D, traducido del francés al inglés por George Lamb, Londres, Sheed & Ward, 1954, p. 238.

¹⁹⁶ José Antonio Pérez-Rioja, *op. cit.*, p. 100.

y el mal de la sensualidad, y le conduce hacia donde se localiza el amor verdadero, para fundirse con él de manera permanente.

Aparentemente, se presenta una gama progresiva y ascensional en el tema de amor de Herrera. Unido a la imagen del fuego místico, el amor contribuye a que el amante deseoso se libere de los tormentos y se sublime; tanto es así, que parece el amor divino. Pues, ¿el alma del amante llega a ascender? Según esclarece I. Navarrete, en el *corpus* de 1582, “Herrera usa los poemas iniciales no para describir un enamoramiento, sino para establecer el tono de la antología”, que consiste en tres fases: “el intento del poeta por levantarse, la caída posterior y su determinación a perseverar”¹⁹⁷. El alma del amante, o sea, el propio *yo* poético decide quedarse en este mundo, contemplando la hermosura celeste. En un comentario a la teoría de amor ficiniana, a propósito del estudio iconológico, E. Panofsky señala la diferencia de valor entre la forma contemplativa y la forma activa de amor: mientras que el amante de la primera forma “asciende de lo visible y particular a lo inteligible y universal”, el de la segunda “encuentra satisfacción dentro de la esfera visual”; en tanto que el amante contemplativo considera la experiencia visual como el primer paso por el que se dirige hacia la belleza trascendente para “alcanzar el estado del *amor divino*”, el de la forma activa en cambio se satisface con la hermosura visual y “permanece en el terreno del *amor humano*”¹⁹⁸. Precisamente perteneciente a la segunda forma, el alma de Herrera se arraiga en tierra, saborea la dulzura amarga (el fuego-hielo o el calor-frío) del amor y experimenta el morir viviendo, al tiempo que aprecia su pura y deseable belleza. Para poetizar el *yo* amante y asimismo con el fin de intensificar la espiritualidad de las obras, Herrera hace uso de personajes mitológicos, como Psique, Faetón, Ícaro, Prometeo y Sísifo, expresando la subida-caída del alma amorosa.

¹⁹⁷ Cfr. Ignacio Navarrete, *op. cit.*, pp. 221-222.

¹⁹⁸ Cfr. Erwin Panfsky, *op. cit.*, pp. 202-203. La cursiva es del autor.

D. SUBIDA Y CAÍDA DEL ALMA EN HERRERA

Del mismo modo que aborda el tema de amor, Herrera acude al conocimiento de los clásicos, explorando tanto las propiedades y la naturaleza del alma como su significación con respecto al hombre. A la hora de anotar el *Soneto V* de Garcilaso, el poeta, partiendo del punto de vista etimológico y citando a la vez el pensamiento espiritualista del conocido obispo de Hipona, nos da a conocer la definición del alma y su función interior:

L' ánima, dicha del vocablo griego *ἀνέμοις*, significa *espíritu*, porque no se puede vivir sin espiración. D' ésta dize San Agustín en el *De espíritu i ánima*, capítulo 34, si él escribió este libro, que cuando anima al cuerpo i le da vida, se llama ánima; mientras quiere, ánimo; en tanto que está vestida de ciencia i exercita la destreza i sabiduría de juzgar, mente; cuando se acuerda, memoria; discurriendo i discerniendo cada una cosa, razón; afixando en la contemplación, espíritu; i en tanto que posee i señorea la fuerza de sentir, se apellida sentido. Todas éstas son diversas potencias de l' ánima, con que declara i pone en obra i exercicio sus acciones¹⁹⁹.

El tratado señala los aspectos del alma y su vínculo con el ser humano: el alma no sólo da vida, sino que le confiere las facultades del querer, saber, razonar, sentir, memorizar y contemplar. Y entre ellas, la que se enlaza más estrechamente con el amor es la última, la potencia contemplativa, que es representada por la corriente de espíritu. Herrera destaca la propia concepción, cuando comenta dos versos del *Soneto VIII* garcilasiano: “De aquella vista pura y excelente / salen espíritus vivos y encendidos” (vv. 1-2)²⁰⁰. Tomando en préstamo la teoría aéreo-espiritual de Ficino (*De amore*, VI, 6), Herrera destaca la movilidad del alma, que procede de la parte vaporosa más sutil del alimento, cuyo componente principal es el fuego, o bien, el calor; y “por la rareza i sutileza de su naturaleza”²⁰¹, posee el mismo carácter de la sangre, que es capaz de difundir el calor vaporoso en cualquier parte del cuerpo.

¹⁹⁹ Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., p. 309.

²⁰⁰ Con el fin de mantener la coherencia textual, siempre cito los versos de Garcilaso por la edición de Bienvenido Morros, a pesar de que se ven apenas variantes ortográficas en la edición anotada por el propio poeta sevillano (1580). Aquí, los señalados versos del *Soneto VIII*, expuestos en la edición de Herrera: “D' aquella vista pura i eceleste / salen espíritus vivos i encendidos” (cfr. *Ibid.*, p. 333).

²⁰¹ Cfr. Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., p. 335.

Efectivamente, está de acuerdo con la opinión que el poeta declara sobre la sangre, al anotar la *Canción V* de Garcilaso, o mejor dicho, la *Ode ad florem Gnidi*:

Es la sangre el más ecelente i principal de todos los cuatro umores del cuerpo umano i en quien consiste la vida. Tiene su principal i lugar en las venas, i las venas tienen origen del corazón, [...] es cierto que la sangre, conforme a Aristóteles, toma del corazón la perfección i última virtud suya. Está en la sangre el calor natural, que no es otra cosa que una sustancia vaporosa la cual nace de la sangre; porque cuando se cueze la sangre, humea i evapora, i aquel tal humo es vapor, el cual es caliente i úmido, como la sangre, de donde nace que se llama calor natural. Dize Ipócrates en el *Libro de la estrutura del ombre* que la sangre se assimila i compara al aire, i que es dulce en el gusto, i que es caliente i úmida, i que el lugar d' ella i del espíritu está en el corazón: a la diestra d' él la sangre i el espíritu a la siniestra²⁰².

Desde que Heráclito de Éfeso (hacia 585-484 a.C.) considerase el fuego como la primordial materia constituyente del alma²⁰³, bastantes filósofos e intelectuales empezaron a vincular ésta con el elemento emisor de luz y calor. Aristóteles en su tratado sobre el alma no sólo equipara el carácter del alma con el fuego, sino que pone en evidencia la concepción del movimiento espiritual:

Por cierto que Empédocles no atinó en la explicación de este proceso al afirmar que las plantas crecen hacia abajo al crecer las raíces porque tal es el lugar al que naturalmente se mueve la tierra y hacia arriba porque éste es el lugar al que naturalmente se mueve el fuego. No interpreta acertadamente el «arriba» y el «abajo», ya que el arriba y el abajo no son lo mismo ni para cada uno de los seres ni para el universo como conjunto; antes al contrario, lo que es la cabeza para los animales eso son las raíces para las plantas, si es que hemos de considerar idénticos por sus funciones a órganos que son diversos. Pero además, ¿qué es lo que mantiene unidos al fuego y a la tierra a pesar de que se mueven en sentido opuesto? Pues se disgregarían a no ser que haya algo que lo impida. Pero si lo hay, eso será el alma, causa del movimiento y de la nutrición (415^b28-416^a9)²⁰⁴.

²⁰² *Ibid.*, p. 538. Conforme al estudio textual de los editores, las ideas de Aristóteles son procedentes de la *Historia de los animales*, III, 510^b y 512^b.

²⁰³ Según opina el filósofo en los fragmentos, “Para las almas es muerte tornarse agua; para agua es muerte tornarse tierra, mas de la tierra nace el agua y del agua, el alma. [...] Las almas [debido al componente de fuego] van husmenado tras el Hades. Y ante él, que está allí, se alzan de nuevo y se tornan guardianes en vela de vivos y muertos” (frs. 66 y 72-73, en VV.AA., *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé, 2ª ed. ampliada, 2ª reimpresión, Madrid, Akal, 2006, pp. 136-137). En cuanto al pensamiento heraclíteo, véase el tratado explícito del propio traductor-comentarista en *Ibid.*, pp. 112-142; en especial, pp. 114-128.

²⁰⁴ *Acerca del alma*, Libro II, capítulo 4, en Aristóteles, *Ética...*, cit., p. 395.

Aristóteles afirma que el alma consta de la causa y el origen del movimiento de los seres, y dado el impulso del elemento fogoso, el alma se mueve naturalmente hacia arriba. El fuego sólo sirve como combustible para el movimiento ascensional, y no constituye la causa de éste mismo. En cambio, el auténtico motor radica en el alma del actuante. Dicho en palabras del propio filósofo:

Otros opinan que la naturaleza del fuego es, sin más, la causa de la nutrición y del crecimiento puesto que, a lo que se observa, es el único entre todos los cuerpos o elementos que se nutre y crece. De ahí que alguien pueda opinar que también es él el que realiza tal función en las plantas y animales. Sin embargo, es en cierto sentido concausa, pero no causa sin más: ésta es más bien el alma. Pues el crecimiento del fuego no tiene límite, en tanto dura el combustible, mientras que todos los seres naturalmente constituidos tienen un límite y una proporción en cuanto a su tamaño y crecimiento. Ahora bien, esta configuración corresponde al alma y no al fuego, a la forma más bien que a la materia (416^a10-18)²⁰⁵.

Además de relacionarse con el fuego, el alma se vincula estrechamente con la circulación sanguínea. Antes de aparecer la psicología contemporánea, el amor ha sido reconocido como un tema psicosomático. Filósofos como Platón lo ven desde la perspectiva mitológica y lo explican de forma alegórica. Médicos como Galeno y Avicena parten del punto de vista físico-fisiológico, para esclarecer el síndrome y la enfermedad particulares de amor. Tal concepción primitiva, que se forma en la época antigua clásica, pasando por la Edad Media y el Renacimiento, hasta llegar a la segunda mitad del siglo XVI, consigue mantener sus repercusiones significativas en la intelectualidad europea. Herrera, por influencia del clasicismo, señala en sus *Anotaciones* que la sangre vaporosa viene del corazón, corre por las arterias, y así se forma en los espíritus vitales. Si la sangre, fluida del corazón, entra en las venas y se perfecciona en el hígado, se transforma en los espíritus naturales. Y cuando la sangre procedente del corazón recibe la perfección del cerebro, y se difunde en los nervios, constituye la configuración de los espíritus animales²⁰⁶. Esta clasificación de los espíritus es muy similar a la de Aristóteles, quien en su explicación de la na-

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Cfr. Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., p. 335.

turalidad del alma, opina sobre la composición tripartita: la nutritiva, la sensitiva y la intelectual²⁰⁷. El movimiento aéreo espiritual es como el sanguíneo corporal, que da lugar a distintos estados anímicos, según su modo de discurrir. Herrera no trata de indagar en la profundidad de los matices funcionales de cada facultad del alma, ni le interesa adentrarse en el estudio metafísico, sino que sólo quiere subrayar el pensamiento de que, en el alma, causa y principio del cuerpo viviente, existen dos aspectos diferentes: el sentimental y el racional. Y esta concepción se corresponde con la declaración que Herrera añade, después de mostrar dicha teoría espiritual: “otra opinión siguen los mejores médicos i filósofos, que ponen dos suertes de espíritus: vital, que está en el corazón; animal, que en el ventrículo del cerebro, porque el natural es el mismo que el vital, i no se distingue d’ él”²⁰⁸.

En cuanto al discurso del alma, Herrera parece propenso al pensamiento con base en la experiencia, por el que vincula íntimamente el alma con la vida mortal. El mejor ejemplo se encuentra en su anotación al soneto de Garcilaso, dedicado al escritor napolitano, Giulio Cesare Caracciolo, donde el poeta toledano se lamenta de la separación de la mujer amada, y aparte de quedarse triste y ponerse a llorar, siente perdida la parte más importante de toda la vida: “... dejé de mi alma aquella parte / que al cuerpo vida y fuerza ’staba dando” (*Soneto XIX*, vv. 3-4). Aunque los platónicos reconocen esa parte como la otra mitad del alma del amante, o bien, el amor (cfr. *supra*, p. 432), Herrera la ve desde el punto de vista físico, sosteniendo que “aquella parte” (*Ibid.*, v. 3) es en realidad una perífrasis del corazón. Con el fin de intensificar el discurso, cita las concepciones de Aristóteles, Galeno de Pérgamo (hacia 130-200) y Avicena (o bien, Ibn Sina, hacia 980-1037):

Dize Aristóteles en el 2 de la *Generación de los animales*, que el corazón, cuyo calor es potentísimo, es el primero que se engendra i el último que muere; i en el 3 de las *Partes de los animales*, afirma que está en él el principio de la vida i de todos los movimientos i del sentido. Escribe Avicena en el primero del *Canon*, que el corazón es la primera raíz de todas las vir-

²⁰⁷ Véase la constatación en detalle de Aristóteles, en *Acerca del alma*, Libro II, capítulos 3-4 (sobre todo, 415^a1-20), en *Ética...*, cit., pp. 392-393.

²⁰⁸ Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., p. 335.

tudes i que las reparte a todos los demás miembros, con las cuales ellos se sustentan i viven, i con ellas comprehenden i mueven. I también Galeno pone en él toda la fuerça de los espíritus vitales, para la generación de las cuales envía el hígado la sangre al corazón, que allí se haze pura i sutil, y por las arterias, de las cuales es fuente el corazón como el hígado de las venas, se derraman los espíritus en compañía de las venas, que traen la sangre por todo el cuerpo²⁰⁹.

Al referirse a la concepción sobre los suspiros, Herrera se basa igualmente en la perspectiva físico-fisiológica. Según hemos dicho en el capítulo I, con respecto a los versos de Petrarca, los suspiros representan los gemidos y lamentos del amante, y desempeñan el papel intermediario que relaciona al amante con el objeto amado; a saber, que son el aliento amoroso que transmite los sentimientos, al tiempo que fomenta la circulación espiritual, así como que eleva el alma del amante (cfr. *supra*, pp. 140-142 y ss.). En cambio, Herrera, con base en la concepción de los humores que Hipócrates de Cos (hacia 460-370 a.C.) propone en sus *Aforismos*, explica que en el cuerpo sano, el corazón es capaz de producir el calor natural y asimilar “tanto aire cuanto conviene para la refrigeración del corazón”; pero, en cuanto el corazón recibe los estímulos del correr, la fiebre y el deseo apasionado, se produce un calor excesivo, al tiempo que “la naturaleza se fatiga en admitir más aire para refrescar al corazón, lo cual no se puede hazer sin suspiros, que no son otra cosa que espíritu cerrado primero en el corazón, i después, saliendo fuera, roto en la arteria”²¹⁰. Así, se concluye que “los suspiros nacen alguna vez de los pensamientos melancólicos i de la tristeza, i otra alguna del calor que ahoga al corazón”²¹¹. Es más, los suspiros sirven para neutralizar el calor interior. Herrera se sirve de la idea de Alejandro de Afrodisias (hacia siglos II-III), explicando que los suspiros provienen del deseo:

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 408. En torno a las obras de Aristóteles y Avicena, los editores de las *Anotaciones* herrerianas indican que las ideas del filósofo griego son originales de la *Historia de los animales*, I, 496b; III, 412b; y también, opinan que el *Canon de medicina* del médico-filósofo-intelectual oriental de la Edad Media era una pieza bien conocida en la Europa renacentista, y se convirtió, aún más, en texto obligatorio en las universidades europeas, “a partir de la traducción al latín de Gerardo da Cremona (más de 30 ediciones, 15 de las cuales son anteriores a 1500), revisada y reeditada por Andrea Alpago en Venecia, 1527” (Véase la nota textual que elaboran Inoria Pepe y José María Reyes, en su edición de las *Anotaciones*, p. 408, n. 4).

²¹⁰ Idea sintetizada por *Ibid.*, pp. 448-489.

²¹¹ *Ibid.*, p. 488.

Quiere Alexandro Afrodiseo que los suspiros vengan por desseo, en el cual están intentos los enamorados; porque no pudiendo refriarse el corazón, es necesario que tome gran copia de aire frío, i todo aquello que se avía de enviar en muchas, lo envía en una vez. I assí, quando el amador está en contemplación i pensamiento de alguna cosa desseada, el corazón se hinche de molestia por el desseo de gozalla; no pudiendo llegar al desseado fin, la sangre está algún tanto comovida, i assí no pueden los espíritus vitales hazer su oficio, i el pulmón no puede, como solía, espirar i respirar²¹².

¿Acaso las explicaciones de Herrera acerca del alma se limitan al plano físico-corporal? Claro que no. El alma es la portavoz del corazón, que no sólo comprende el elemento fogoso interior y contribuye a la circulación de la sangre, sino que más bien en sentido ideológico, contrasta con el cuerpo físico humano. Mientras que el alma dirige la operación interna, el cuerpo refleja el comportamiento en el mundo exterior. Según el poeta opina en su anotación al *Soneto XIX* de Garcilaso sobre el “cuerpo” (v. 4): “Es instrumento de l’ alma, con el cual exercita sus acciones i acaba i ejecuta sus obras”²¹³. Es más, cuando el poeta comenta el verso “libre mi alma de su estrecha roca” (*Égloga III*, v. 13), mediante la imagen petrea, se refiere directamente a la relación entre el alma y el cuerpo. La primera consiste en la esencia del amante, que está rodeada por el ánimo corporal; en cambio, el segundo es la mera vestidura o la dura envoltura que cubre la primera²¹⁴. No obstante, a diferencia de la actitud pasiva del poeta toledano, Herrera adpota una perspectiva de fisiología dinámica para abordar el tema: dada la participación activa del alma, el cuerpo se vigoriza y forma parte de la esencia de la humanidad:

San Agustín en el capítulo 13 del *libro primero* de *La ciudad de Dios*, siguiendo la verdad, dize que el cuerpo es parte del ombre. Δέμας se apellida el cuerpo en sermón griego, en tanto que tiene consigo el espíritu, según Plutarco, porque es ligadura de l’ alma. I assí lo llama Platón δέμας, que significa vínculo i ligadura, dando a entender que está l’ alma como sepultada en él; i en el *Cratilo* lo nombra σήμα, que es sepulcro de l’ ánima; i en el *Timeo* σώμα, casi σήμα, que quiere decir monumento; i afirma que

²¹² *Ibid.*, p. 489.

²¹³ *Ibid.*, p. 408.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 940.

es ψυχῆς ὄχημα, que denota carro de l' alma. Xenócrates, o como quieren otros, i lo siente assí Arpocracio, Esquines socrático, en el *Axioco* lo llama taberna i domicilio; i el príncipe de la eloquencia i filosofía romana dize assí en la primera *Tusculana*: *Nosce animum tuum, nam corpus quidem quasi vas est, aut aliquot animi receptaculum* [«conoce tu alma», pues el cuerpo es una especie de vasija, o un receptáculo del alma]²¹⁵.

Volviendo a las anotaciones al citado *Soneto XIX* de Garcilaso, al explicar Herrera el significado del “alma” (v. 3), toma en préstamo el pensamiento platónico, tanto sobre la inmortalidad del alma, como acerca de su triple constitución en la razón, la ira y el deseo, con el fin de evidenciar su opinión sobre el tema: “Es nuestra ánima un espíritu incorpóreo i centella i espiráculo de la mente divina, que diciérne al om-bre de las bestias i lo consagra a la inmortalidad. Los filósofos le dieron assiento en medio del corazón; mas los médicos que más acabadamente inquirieron las obras de naturaleza, la constituyen en el cerebro, del cual proceden todos los sentidos i facultades i todas las acciones de l' alma”²¹⁶.

“La madurez de la poética herreriana —explica O. Macrí— está en la fusión de cultura e inspiración, término medio de clásico equilibrio”²¹⁷. Con tantas citas del amplio conocimiento clásico, el poeta desea definir bien el alma y exponer bien su carácter, presentando una concepción clara sobre la misma, tal como opina sobre el uso idóneo de la lengua: “Deve ser la claridad que nace d' ellas [las palabras] luziente, suelta, libre, blanda i entera; no oscura, no intrincada, no forçada, no áspera i despedaçada. Mas la oscuridad, que procede de las cosas i de la dotrina, es alabada i tenida entre los que saben en mucho, pero no deve oscurecerse más con las palabras, porque basta la dificultad de las cosas”²¹⁸. Según hemos dicho, para el poeta, el alma se ve tanto en el “corazón” como en el “cerebro” (*supra*, p. 579), controlando tanto el sentimiento como la razón, así que la concepción espiritual del poeta vacila

²¹⁵ *Ibid.*, pp. 940-941. Con respecto a los tratados de los señalados filósofos, véanse San Agustín, *De civitate Dei*, I, 13, 2; Platón, *Cratilo*, 400^b; *Timeo*, 44^d; Cicerón, *Tusculanae disputationes*, I, 22, 52. La traducción de la última frase está citada por Antonio López Fonseca, en Cicerón, *Tusculanas*, ed. cit., p. 110.

²¹⁶ Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., pp. 408-409.

²¹⁷ Oreste Macrí, *op. cit.*, p. 71.

²¹⁸ Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., p. 351.

entre dos extremos —el idealismo platónico y el materialismo aristotélico, el punto de vista metafísico y el físico-fisiológico—, igual que presenta el *incipit* de *Algunas obras*: “Osé i temí ...” (*H, Soneto I*, v. 1).

El poeta comienza el cantar con una dicotomía entre la osadía y el temor (cfr. vv. 1-2), entre el subir y el desviarse (vv. 3-4), entre la porfía-daño y el desengañoseso (vv. 5-8). Imita la *Rima I* de los *RVF* de Petrarca, que partiendo de un estado de mayor sabiduría, reflexiona sobre la juventud perdida en los cuartetos del poema. Pero, en lugar de lamentarse o avergonzarse de los errores o delirio del deseo como Petrarca ha elaborado en los tercetos de la *Rima I*, Herrera decide seguir el furor con osadía y “onra [...] / de quien tan bien rindió su pecho” (vv. 13-14).

En la “osadía” y el “alçarme” (vv. 1 y 9), se vislumbra la imagen metafórica de Faetón e Ícaro, héroes míticos que, fomentados por el deseo, vuelan a riesgo de su vida para buscar los bellos rayos del sol y unirse con él. Además, en el “grave peso que mi cuello oprime” y la “porfía” (vv. 10 y 8), se lee la imagen de quienes sufren los castigos perpetuos, tales como Prometeo y Sísifo. Efectivamente, en el *incipit*, Herrera ya establece de forma deliberada la tonalidad principal de toda la poesía. Por ejemplo, el “Voi siguiendo la fuerça de mi hado” (v. 1) del *Soneto II* se corresponde con el “sigo al fin mi furor” (v. 12) del *Soneto I*. Y en el *Soneto III*, el “cobré un perpetuo mal” (v. 8) y el “de su eterno afán respiro” (v. 14) recuerdan el “quien s’entrega ciego a su porfía” (v. 8) del *Soneto I*. Las reminiscencias de esta pieza siguen a lo largo del *corpus* de 1582: “Yo, que la pura luz do ardiendo muero” y “dura pena i afán a un rudo pecho” (*Soneto IV*, vv. 5 y 11), “Temerario desseo, incauto pecho” (*Soneto VI*, v. 5), “Pero nunca permite Amor airado / que yo levante la cerviz cansada” y “buelvo, de mis trabajos perseguido” (*Elegía I*, vv. 10-11 y 72), “Flaca esperança en todas mis porfías” (*Soneto XVIII*, v. 1), “será, en cuanto sostenga l’alma mía / el duro peso, sin temor d’olvido” (*Soneto XX*, vv. 9-10), “Pero elevóse con su verde cima, / i sublimó la presunción su pecho” (*Canción I*, 79-80), “alçar la frente airada, i guerra oscura / mover de nuevo al cielo el gran gigante” (*Soneto XXI*, vv. 3-4), “D’allí siempre temí en el pecho mío” (*Soneto XXII*, v. 12), “a quien

vencer mis lágrimas porfían, / vivan siempre mi mal i amor crecido” (*Soneto XXIV*, vv. 13-14), “qu’a pena de mis males me levanto, / i ya me hallo en el peligro dentro” (*Soneto XXV*, vv. 3-4), “Subo, con tan gran peso quebrantado” (*Soneto XXVI*, v. 1), y en el *Soneto XXX*, sobre la repetición de esperanza-deseesperanza: “i dellos vuelvo a començar la vía. / Descubro en el principio otra esperança, / [...] y esperando contino desespero” (vv. 8-9 y 14).

Los ejemplos son innumerables. Aún en el *Soneto LIV*, hallamos el eco fiel de la renombrada expresión del contraste “Osé i temí”: “Lloré i canté d’Amor la saña ardiente, / i lloro i canto ya l’ardiente saña” (vv. 1-2) y “Esperé i temí el bien, tal vez ausente, / i espero i temo el mal que m’acompaña” (vv. 5-6). Y además, en la parte final del cancionero, se leen todavía las imágenes modélicas del *Soneto I*. He aquí los ejemplos desde el *Soneto LXXIII* hasta el último, el *Soneto LXXVIII*: “el vigor de tu cuello, levantado / sufriste tanto peso osadamente” (*Soneto LXXIII*, vv. 7-8), “Dond’el dolor me lleva, vuelvo el passo” y “el corazón caído; i más me canso” (*Soneto LXXIV*, vv. 1 y 13), “al corazón caído, i cobra aliento, / contra la instante tempestad osando” (*Soneto LXXV*, vv. 10-11), “con la memoria de mis malos llena, / vo repitiendo por tu sola arena” (*Soneto LXXVI*, vv. 2-3), y asimismo “... ya en tantos años / rendido aver al yugo el cuello ierto, / i aver visto en el fin tu desvarío” (*Soneto LXXVIII*, vv. 10-11).

Herrera no hace poemas de penitencia, ni cierra la antología con un canto de palinodia como ha elaborado Petrarca en su *Rima CCCLXVI*, sino que reitera las figuras de los legendarios “pecadores” y ennoblece sus comportamientos audaces, al tiempo que lanza desafío a Petrarca y a sus seguidores; atendiendo al estudio de B. López Bueno: “Herrera aquilata la palinodia, la cambia de sentido al sublimar su propio error. Éste no es ejemplar *ex contrario*, por el escarmiento. Es ejemplar por sí mismo y para los amadores (los que no son «libres almas»); y para ellos van sus versos: «Quien no, huya i no escuche mi lamento ...» [*P I, Soneto I*, v. 12]”²¹⁹.

²¹⁹ Begoña López Bueno, *La poética cultista...*, cit., p. 50.

Herrera presta especial atención al movimiento del alma, tanto en su libro de la teoría poética (*Anotaciones*), como en el cancionero recopilado y editado por él mismo (*Algunas obras*). En las historias míticas, Herrera encuentra la posibilidad de poetizar la trayectoria del alma y cuenta con el criterio adecuado para expresar su protagonismo en el tema del amor espiritualista: sufrimiento, aventura, subida-caída, etc. El alma, portavoz del amante, no sólo aparece en primera persona, el *yo* poético, lamentándose y dialogando con el amor, sino que en más de una ocasión se encarna en personajes prototípicos, a través de los cuales se reflejan de manera más impresiva la pasión, el dolor y el anhelo de elevación. El aprovechamiento de la mitología significa una transición del lenguaje común al poético, y según dice el poeta en sus *Anotaciones*, este arte vincula exitosamente los significantes (en este caso, los mitos expresivos) con los significados (los sentires íntimos del amante), al tiempo que muestra los sentidos alusivos de las palabras, e intensifica los motivos que se quiere destacar en las obras²²⁰.

1) Partiendo del mito de Psique y Cupido

Los mitos son importantes para Herrera, puesto que por un lado sirven como modelos miméticos, y por otro como referencias retóricas. Rosa Romojaro²²¹, tras el estudio de un amplio *corpus* de textos literarios del Siglo de Oro, concluye cinco funciones con las que los poetas instrumentan los mitos clásicos: 1) función tópico-erudita; 2) función comparativa (símil, metáfora y alegoría); 3) función ejemplificativa (alusiva y emblemática); 4) re-creación estética e innovación o metamítica; y 5) función burlesca. Herrera aplica casi todas las funciones, salvo la última.

Los mitos que aparecen repetidamente desde la primera pieza hasta la última en las *Algunas obras* son los de Faetón, Ícaro, Prometeo y Sísifo (e incluidos otros titanes que experimentan también castigos perpetuos, como Ticio, Ixión, Tántalo,

²²⁰ Cfr. Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., pp. 293-295.

²²¹ Rosa Romojano, *Funciones del mito*, Quevedo, Barcelona, Antropos, 1998, pp.

etc.), de modo que se convierten en los temas principales que abordaremos en los siguientes apartados. Sin embargo, antes de estudiar el arte del poeta en la expresión de estos mitos, conviene detenernos en dos obras (una traducción y un soneto original) acerca de Psique, el alma en sí, que el poeta hace a instancias de Juan de Mal Lara, en fecha muy temprana, hacia 1560.

El mito de Psique (*ψυχή*, alma en griego) se refleja perfecta e íntegramente en el *Asinus aureus* [*Asno de oro*] de Apuleyo. Desde que Diego López de Cortegana (1455-1524) sacara a la luz su traducción de la obra, más y más lectores del mundo hispano tuvieron la oportunidad de conocer el amor de Psique y Cupido, y los contertulios de Mal Lara lo abordaron como tema poético en sus reuniones²²². Si bien esta traducción no sirvió como objeto de directa imitación para los poetas, el texto les despertó la curiosidad e interés por la antigua leyenda, a la vez que les proveyó como medio y estímulo para profundizar en la fábula de la unión de alma y amor. Los ejemplos ilustres sevillanos, en opinión de F. J. Escobar Borrego, se leen en la *Historia de Psique, traducida* (atribuida a Gutierre de Cetina), *La Psique* de Juan de Mal Lara, y asimismo la *Traslación* del poema en latín de Girolamo Fracastoro, *Psyche*, realizada por Fernando de Herrera. Ésta última se inserta como colofón o cierre de la obra de Mal Lara²²³.

El mito original de Psique y Cupido consta de una larga historia de aventuras, donde se hallan varios núcleos temáticos: amor-belleza, envidia, curiosidad, valor heroico e inteligencia. Cada poeta áureo escoge lo que más le interesa, lo modifica y redacta, hasta convertirlo en su propia pieza de expresión original. Para entender bien el contexto de la fábula, es preciso referirnos al texto de Apuleyo.

²²² La *editio princeps* debe de datar en Sevilla, por Jacobo Cromberger, hacia 1513, y las dos posteriores que se difunden popularmente en la propia ciudad antes de sufrir la censura del *Índice expurgatorio* 1559 son respectivamente de 1534, salida de la imprenta de los Cromberger, y de 1546, impresa en los talleres de Doménico de Robertis. Véanse los estudios de Francisco Javier Escobar Borrego, en *El mito de Psique y Cupido...*, cit., pp. 41-43; y además, “La recepción de Apuleyo en el Humanismo sevillano renacentista: versiones vernáculas y neolatinas del mito de Psique”, *La mythologie classique dans la littérature néo-latine. En hommage à Geneviève et Guy Demerson*, editora Virginie Leroux, Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand (Francia), Université Blaise Pascal, 2011, pp. 95-107.

²²³ Cfr. Francisco Javier Escobar Borrego, *El mito de Psique y Cupido...*, cit., pp. 44-45; y José María de Cossío, *op. cit.*, p. 280-281.

Psique era una princesa joven, de hermosura arrebatadora. Todo el mundo la admiraba, adoraba y homenajeara, como si fuera de la raza de los dioses, en tanto que se olvidó de Venus, quien era famosa por su belleza celeste, pero también por su envidia. No había nadie que venerara a la diosa erótica, ni se veían ofrendas en sus altares, ni guirnalda en sus estatuas, sino que todo estaba cubierto de cenizas frías, desierto y en ruinas. Para vengarse de Psique, Venus demandó a su hijo Eros, o Cupido, que le castigase con el arco y flechas, junto con la ardiente y apasionada antorcha, para que la princesa se volviera locamente enamorada de la criatura más vil y desdeñable del mundo. Sin embargo, el dios del Amor, que se presentó como un joven, en vez de como un niño travieso, bien que quisiera obedecer a su madre, se enamoró de Psique, a simple vista. Por otra parte, la joven, por más hermosura que tuviera, nunca disfrutó del amor correspondido, y por eso se preocupaban sus padres. Angustiado por el matrimonio de Psique, el rey acudió al oráculo de Apolo. Como Apolo se había informado del amor de Cupido y había prometido encargarse de casarlo con la princesa, dijo al padre de Psique que el esposo destinado sería una terrible serpiente alada (metáfora de la sensualidad) y mandó que la hermosa amada se vistiera de luto y esperase sola en lo alto de una montaña rocosa, hasta la llegada sobrenatural de su esposo.

Allí estaba la amada, temblando y llorando. En medio de la calma, acudió un soplo de aire, procedente del aliento de Céfito²²⁴, que la acogió, y ella sintió que se elevaba. Llegó al magnífico e imponente palacio del esposo, donde los sirvientes le ofrecían todos los días una mesa de manjares, y le complacían en todos sus deseos. Lo curioso es que el esposo nunca dejó a Psique ver su fisonomía real, sino que sólo estuvo con ella por la noche. Por más que le rogase la esposa, siempre se escondía en la oscuridad. Aun sin verlo, según percibía y oía la amante, creía que su esposo era un buen amante, joven, gentil y fuerte, pero no un monstruo tan temible como difundían los rumores.

²²⁴ En las *Anotaciones*, el propio Herrera explica que Céfito es el viento que trae vida a este mundo, y también es el precursor y mensajero del Amor (Cfr. *Anotaciones...*, ed. cit., p. 980).

Un día, después de encontrar y hablar con sus hermanas, Psique, incitada por ellas mismas y asimismo fomentada por su propia curiosidad, decidió ver y matar a su esposo. En plena noche, cuando él dormía tranquilamente en la cama, Psique encendió una lámpara, y se acercó a él con un cuchillo. Bajo la luz, no vio ninguna serpiente espantosa, sino a un mozo con la apariencia más dulce y hermosa de todos los seres: Cupido. Al tiempo que fue seducida por la belleza del Amor, sintió la curiosidad por sus armas. Cogiendo una flecha de la aljaba, Psique fue herida por la punta aguda. Por consiguiente, se enamoró profundamente del propio amante. Lo abrazaba y lo besaba, pero por culpa de la pasión interna, perdió la estabilidad, y volcó la lámpara. Una gota de aceite caliente se cayó sobre el hombro de Cupido, despertándolo. Al ver la luz en la mano de Psique, el dios conoció su desconfianza, y la abandonó tristemente, sin decir ninguna palabra.

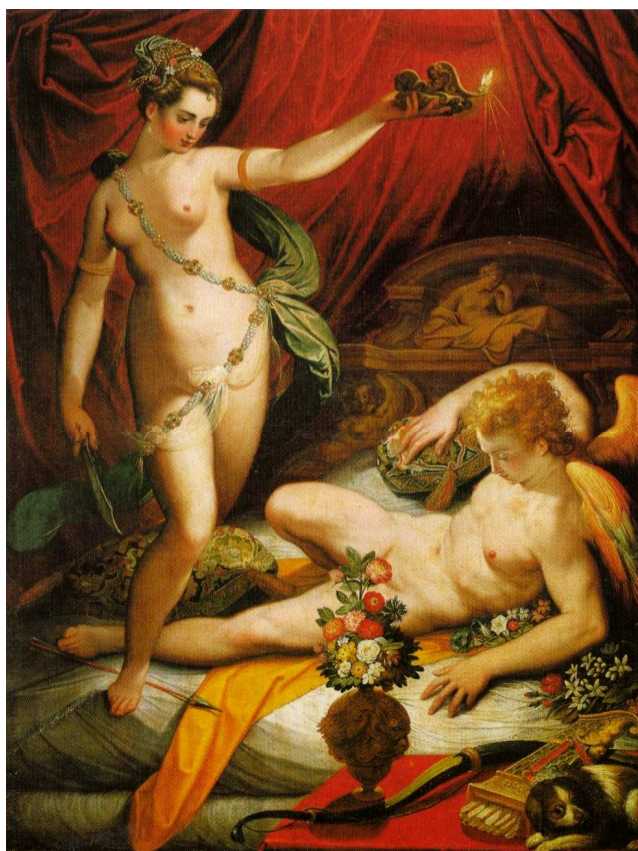


Fig. 60.

Jacopo Zucchi, Amor y Psique (1589), óleo sobre lienzo, conservado ahora en la Galleria Borghese, Roma²²⁵. Levantando la luz por encima de la cabeza, Psique descubre que lo que yace en la cama no es un monstruo, sino el amante más bello del mundo, que es Cupido.

²²⁵ Fuente de la imagen: <http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-9577.html> ("Zucchi Jacopo, Amore e Psiche, 1589", *Atlante dell'arte italiana*) [fecha de consulta: 27/03/2014].

Para recuperar su amor, la amante vagaba por todas las partes del mundo, y rezaba fervientes oraciones a los dioses, con la esperanza de encontrar de nuevo a Cupido. Finalmente, corriendo el riesgo de la vida, Psique acudió a donde vivía su suegra, Venus, celosa siempre por la fama de su belleza, y que ahora mostró enojo por su unión inadecuada con el dios del Amor, y aún más se enfureció por el daño que le había causado a su hijo. Venus no le permitió reunirse directamente con su esposo, sino que le ordenó cumplir varias faenas, que consistían en pruebas duras y peligrosas: 1) separar un montón de semillas diferentes y colocarlas en orden; 2) traer una vedija de lana con el brillo del oro, procedente de las temibles ovejas que vivían en los arbustos espesos; y 3) rellenar una urna con el agua del Estigio. Dadas las ayudas que le prestaron respectivamente miles de hormigas, un junco que habla y el águila real de Júpiter, Psique tuvo todos los encargos realizados. Sin embargo, en ninguna de las ocasiones pudo ganar la voluntad de Venus; de ahí, que la diosa le asignara otra misión aún más difícil. Le entregó un cofrecillo, y le mandó llevarlo al oscuro reino de los muertos, para pedir a la reina Proserpina que se lo llenara con un poco de su belleza divina.

Pasadas las pruebas de personajes infernales, por ejemplo Caronte, las viejas tejedoras (las Parcas) y Cerbero, y asimismo reveladas las trampas tendidas por la diosa, Psique llegó a la corte de Proserpina y consiguió su regalo. Tan pronto como salió del inframundo, su mente fue poseída por una horrible curiosidad, y le vino en ganas averiguar y gozar de lo que estaba dentro del cofrecillo. Una vez que lo abrió, no vio nada, ni siquiera la hermosura divina, sino que percibió un tremendo sueño; esto es, el Sueño infernal, presentado como una espesa niebla, que se apoderó por completo de Psique. Ella se cayó y yacía inmóvil, como si fuera un cuerpo muerto, en medio del sendero hacia el palacio de Venus.

Cupido, que se había recuperado de la quemadura, se escapó de su estancia, donde estaba prisionero, y voló a la máxima velocidad para encontrar a Psique. El dios disipó la nube hipnotizadora y la encerró en el cofrecillo, así que salvó la vida

de su querida amante. En tanto que recomendó a Psique llevar presurosa a Venus el regalo de la reina infernal, el propio dios del Amor con sus fuertes alas se elevó y penetró en la bóveda del cielo, suplicando a Júpiter que convirtiera a Psique en deidad como él, para que ellos mismos pudieran fusionarse para siempre. Al convocar el supremo soberano del cielo a todos los dioses olímpicos a una asamblea, no sólo anunció la apoteosis de Psique, sino que, al mismo tiempo, organizó una boda pomposa para los dos amantes (cfr. *infra*, Fig. 61)²²⁶.

En la fábula, se nota que el alma (Psique) está caracterizada por la curiosidad, el deseo y el coraje. Por los dos primeros caracteres, el alma pierde el amor y casi la vida; en cambio, por el último valor, lo recobra todo, hasta llegar a sublimarse. En este mito, se inspira Herrera, con respecto a la elaboración del tema espiritual.



Fig. 61. *La apoteosis de la enamorada de Cupido, expresada por Polidoro Caldara (conocido también como Polidoro da Caravaggio), titulada Psyché reçue dans l'Olympe [Psique recibida en el Olimpo] (hacia 1524), óleo sobre lienzo, conservado actualmente en el Musée du Louvre, París*²²⁷.

²²⁶ Toda la fábula de Psique y Cupido, que hemos señalado en los últimos párrafos, es resumida por Apuleyo, *op. cit.*, pp. 192-265 (Libros IV, 28-VI, 24).

²²⁷ Fuente de la imagen: <http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-14949.html> ("Caldara Polidoro, Polidoro da Caravaggio, *Psiche accolta nell'Olimpo*, 1524", *Atlante dell'arte italiana*) [fecha de consulta: 07/04/2014].

Herrera era contertulio de la Academia sevillana, que organizaba Mal Lara, y animado por el humanista, no sólo se dedicó a traducir la obra neolatina del poeta italiano, sino que hizo también dos poemas vinculados con la leyenda amorosa de Psique y Cupido, que se colocaron entre los preliminares de *La Psique* de Mal Lara: una elegía latina en treinta dísticos y un soneto con el *incipit* de “Con pena eterna y con dolor crecido”. Lo interesante es que tanto en la *Traslación*, así como en el último soneto de Herrera, se exprese el fragmento del cuento mítico donde Psique se lanza a la búsqueda del amor. En realidad, aquí no se trata de una coincidencia, sino que más bien se refiere al intento palpitante de nuestro poeta, que subraya el deseo psíquico-espiritual de unirse con el amor hermoso, puro y virtuoso. Según se muestra en los cuartetos del poema, dedicado a *La Psique* de Mal Lara:

Con pena eterna y con dolor crecido,
por alto mar, por el desierto suelo,
Psyche mísera busca sin consuelo
al duelo esposo, al bello amor perdido.

Quando el Amor, de propio amor herido,
sus flechas toma y dexa el alto cielo,
cubierto en amoroso y claro velo,
y a Mallara hirió, ya dél vencido.

(V, 30, vv. 1-8)²²⁸

Tal expresión herreriana nos recuerda la imagen mística, donde la Esposa (el alma), con el fin de encontrar al Esposo (Dios), emprende la escapada nocturna de la casa, yendo por una vía invisible a un lugar muy alto. Según refleja San Juan en las *Canciones del alma que se goza de aver llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual*, conocidas más popularmente con el título de *Noche oscura*:

²²⁸ Cito el soneto por la edición de Cristóbal Cuevas, *Poesía castellana...*, cit., p. 232; clasificado como poema vario. Así que, conforme al criterio de las abreviaturas y siglas que hemos dicho en el comienzo de este capítulo (cfr. *supra*, p. 483), se lo muestra con V, para referirse a su origen variado y suelto. Fuente original del soneto: Juan de Mal Lara, *La Psyche de I. de Mallara dirigida a la muy alta y muy poderosa señora doña Joana Ynfanta de las Españas y princesa de Portugal* (hacia 1561-1565), Fol. 4 recto, MS. 3949, manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España, Madrid. Acerca de la datación de la obra, véase el estudio de Francisco Javier Escobar Borrego, en *El mito de Psique y Cupido...*, cit., p. 87.

En una noche oscura
con ansias en amores inflamada
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.

A oscuras y segura
por la secreta escala, disfrazada,
¡oh dichosa ventura!
A oscuras y en celada
estando ya mi casa sosegada.

En la noche dichosa
en secreto que nadie me vea
ni yo mirava cosa
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.

(*Noche oscura*, vv. 1-15)²²⁹

La “secreta escala” (*Ibid.*, v. 7) metaforiza la ruta ascensional, a través de la que la amante inicia la aventura de la búsqueda amorosa. Mientras su deseo apasionado arde interiormente, el Alma se eleva por la escala y se conduce hacia lo alto donde se localiza al Esposo, hasta fusionarse con él mismo; según refleja San Juan en los versos que siguen: “amado con amada, / amada en el amado transformada” (*Ibid.*, v. 25). El personaje alegórico del Alma equivale a Psique, quien desea encontrar al amante, y trata de unirse o transformarse en el propio amor virtuoso y honorable. A saber, que nuestra alma intenta elevarse en cuanto vea el amor verdadero.

Los dos cuartetos de la citada obra herreriana (V, 30, vv. 1-8) se corresponden en efecto con los tres primeros tercetos de la *Traslación de la Psyche de Hierónymo Fracastorio*, donde el poeta-amante se transforma en portavoz de la protagonista, Psique, y se dirige directamente al Amor:

Ven, dulce Amor, o ven, dulce Cupido,
a ti, hermoso Amor, Psyche hermosa
te busca ardiendo en fuego no vencido.

Y a ti te pide dios, ella diosa,
a ti niño, ella niña blandamente,
con voluntad süave y amorosa.

²²⁹ San Juan de la Cruz, *Poesía*, cit., p. 261.

O si te ama y te dessea presente
tan semejante a ti, di ¿por ventura,
Amor, no l'amarás ardientemente?

(*Traslación...*, vv. 1-9)²³⁰

En tanto que el amante se identifica con el personaje fabuloso Psique, pregunta al Amor si quiere a la enamorada, o bien, a la propia alma del amante. Basándose en el espiritualismo platónico, se muestra que la figura del alma es semejante a la del amor (cfr. *Ibid.*, v. 8), tal y como Platón opina en el mito del ser andrógino: la otra mitad del alma es el amor, y la vida del amante se dedica a buscarlo, cuya figura es idéntica a la propia alma del amante (cfr. *Banquete*, 189^e-193^d). Esta concepción se ve igualmente en el *Asinus aureus*, donde Psique dice a su marido invisible, Eros: “«Amo enim et efflictim te, quicumque es, diligo aequae ut meum spiritum, nec ipsi Cupidini comparo. [...] Mi mellite, mi marite, tuae Psychae dulcis anima»” [«Te amo y además apasionadamente, quien quiera que seas, te amo tanto como a mi propia vida; ni al propio Cupido lo encuentro comparable contigo. {...} Vida mía, maridito mío, dulce alma de tu Psique»]²³¹. A través de Psique, se pone en evidencia la idea que para el amante, el amor es su propia alma, y también consiste en la parte más significativa de su interior, de su vida.

Herrera no sólo localiza el amor en el interior del amante, sino que asimismo atribuye el origen de ambas substancias al mundo del más allá, proporcionándoles un carácter sacro. Tanto el amor (Cupido) como el alma (Psique) se engendran en el mundo trascendente, y caen en este mundo para unirse en la profundidad de los amantes mortales. He aquí los versos magistrales del poeta:

Cupido, su belleza y su hermosura
¿no la cobdiciarás? Ambos tenemos
una patria, una origen de l'altura.

²³⁰ En torno a la presente obra herreriana, cito por Francisco Javier Escobar Borrego, quien respeta el sistema ortográfico original, modernizando la puntuación, acentuación, y asimismo regularizando el empleo de mayúsculas y minúsculas, en “Apéndice IV. La *Traslación* de Fernando de Herrera y su modelo neolatino”, *El mito de Psique y Cupido...*, cit., pp. 216-218. Fuente original: Juan de Mal Lara, *La Psyche...*, cit., Fols. 331 recto-332 verso.

²³¹ Lucio Apuleyo, *op. cit.*, pp. 210 y 211 (Libro V, 6).

De Júpiter entrambos procedemos,
entrambos juntamente en tierra estamos,
juntamente en el cielo ambos nos vemos.

Y los dones mezclados empleamos
entrambos juntamente en los mortales,
y nuestros beneficios dilatamos.

(*Ibid.*, vv. 10-18)

El alma del amante aspira al sosiego, tal y como Psique desea que el dios de Amor le proporcione la belleza y la bondad celestes. Al contrario, el amor degradable no está depurado y tampoco es el que anhela el alma enamorada, sino que constituye la causa de los dolores y sufrimientos espirituales. De ahí, que nazcan las disputas interiores entre el alma y el amor. Contrastando la hermosura-bondad celeste con el vivo afecto terreno, Herrera nos deja ver la aparición de los suplicios amorosos, por boca de Psique:

El bien y hermosura celestiales,
con modos pongo yo maravillosos
tiernamente en los pechos terrenales.

Tú hieres corações amorosos,
y traes fuegos escondidamente
y en nuevo amor enciendes presurosos.

De donde se concibe y juntamente
cresce, juntando en dulce casamiento,
de animales el género excelente.

(*Ibid.*, vv. 19-27)

Se cree buena la naturaleza del alma. No obstante, el alma se lanza a buscar el amor fuera de sí misma, con sólo que sea atraída por el deseo que viene del mundo exterior. Según refleja el mito de Apuleyo, Psique, carente de firme voluntad, no se acordó de que el verdadero amor espiritual radicara en los sentires incorpóreos; al contrario, convencida por el consejo y comentario de sus hermanas, insistió en ver el perfil de Cupido. Al final, resultó ser el alejamiento del amor ideal. El amor caído del plano espiritual en el físico-corpóreo, se convierte en afecto perverso. Como la propia leyenda muestra, la imagen de Cupido, iluminada por la luz de Psique, que la presentó tan hermosa y dulce como un mozo joven y apuesto, provocó la envidia

de las dos hermanas de la amante, y les condujo a la muerte trágica. Según expresa el autor romano en su texto original:

Necdum sermonem Psyche finiera, <et> illa uesanae libidinis et inuidiae noxiae stimulis agitata, e re concinnato mendacio fallens maritum, quasi de morte parentum aliquid comperisset, statim nauem ascendit et ad illum scopulum protinus pergit et quamuis alio flante uento caeca spe tamen inhians, «Accipe me,» dicens «Cupido, dignam te coniugem et tu, Zephyre, suscipe dominam» saltu se maximo praecipitem dedit. Nec tamen ad illum locum uel saltem mortua peruenire potuit. Nam per saxa cautium membris iactatis atque dissipatis et proinde ut merebatur laceratis uisceribus suis alitibus bestiisque obuium ferens pabulum interiit.

Nec uindictae sequentis poena tardauit. Nam Psyche rursus errabundo gradu peruenit ad ciuitatem aliam, in qua pari modo soror morabatur alia. Nec setius et ipsa fallacie germanitatis inducta et in sororis sceleratas nuptias aemula festinauit ad scopulum inque simile mortis²³².

[Aún no había acabado Psique su relato, cuando su hermana, aguijoneada por una pasión frenética y por unos celos monstruosos, engaña a su marido con un embuste inventado sobre la marcha y, con el pretexto de que había tenido noticias acerca de la muerte de sus padres, embarca al instante y se dirige inmediatamente al peñasco. Y aunque soplaban otros vientos, sin embargo, ávida de deseo y víctima de una ciega esperanza, saltando con todas sus fuerzas se lanza al vacío mientras grita: «recíbeme, oh Cupido, como esposa digna de tí, y tú, oh Céfito, acoge en tu seno a tu soberana.» A pesar de todo, no pudo llegar al lugar deseado, ni siquiera después de muerta. Pues, despedazados y dispersos sus miembros en los salientes de las rocas, tuvo el final que se merecía y sus carnes desgarradas sirvieron de pasto a las aves de presa y a las fieras. Tampoco se hizo esperar el vengador castigo de la segunda hermana. Pues Psique, en su nuevo errabundo, llegó a otra ciudad, en la que también habitaba la otra hermana suya. Esta, inducida asimismo por el engaño fraterno, ansiosa de suplantar a su hermana por medio de un matrimonio criminal, corrió presurosa hacia el peñasco y precipitándose desde él encontró una muerte semejante.]

Tan pronto como el alma se pervierte, se siente el tormento interior de amor, tal y como Herrera nos deja ver en los siguientes tercetos:

Ay me, mísera, sufro yo tormento
usando de mis artes con mi daño,
y padesco esta pena y sentimiento.

Ay, muy tierna y muy apta al crudo engaño,
para de tí, hermoso, ser mouida
al fuego que en mi blando pecho estraño.

(*Traslación...*, vv. 28-33)

²³² *Ibid.*, pp. 230-233 (Libro V, 27).

Herrera es tanto un fiel traductor como un excelente elaborador poético. En el primer terceto, advertimos que el poeta se inspira en el verso latino de Fracastoro: “Me miseram, quod atque ipsa meis in me artibus usa ...” [¡Desgraciada de mí, que usando yo misma contra mí mis artes ...] (*Psique*, v. 13)²³³. No sólo lo traslada y lo amplía en lengua castellana, sino que aún más, con el fin de hacer impresionantes los sentires de Psique, toma en préstamo la descripción original de Apuleyo sobre la herida interna del dios del Amor. Según Cupido confiesa a la amada: “praeclarus ille sagittarius ipse me telo meo percussi teque coniugem meam feci” [yo, el glorioso arquero, me herí con mis propias flechas y te hice mi esposa]²³⁴. Mientras que en la leyenda romana Cupido es perjudicado por sus propias flechas eróticas, Psique en los versos del poeta sevillano se queda afligida por sus propias “artes” (cfr. *supra*, *Traslación ...*, vv. 28-29). No se especifica claramente a qué se refieren las artes de Psique. Pero de atender al sentido en latín, *ars*, se cae en la cuenta de que las artes metafísicas significan las propiedades, cualidades, que consisten efectivamente en el atributo inherente del alma. Conviene tener presente la teoría de la composición tripartita de ésta misma: la pasión, la ira y la razón. Cuando el alma es seducida por el deseo irracional, concebirá el amor desde la perspectiva pasional y se degradará en el abismo sensual. Advertimos así que las “artes” de Psique son como las flechas de Cupido. El alma, acompañada de las artes amorosas, se dirige al objeto querido, y por el desenfreno del deseo pasional, se hiere a sí misma.

En el sufrimiento, el alma se desengaña de dos conceptos principales sobre el amor espiritualista. Por una parte, el alma se complacerá y se sentirá feliz, tan sólo con que se corresponda con el fuego del amor, según esclarece el poeta hispalense en los versos siguientes:

²³³ Verso citado por Francisco Javier Escobar Borrego, en “Apéndice IV. La *Traslación...*”, *El mito de Psique y Cupido...*, cit., pp. 215-216. La traducción es del propio autor. Fuente original de la pieza es de Girolamo Fracastoro, *Opera omnia*, Venecia, Iuntas, 1584, Fols. 155 verso-156 recto.

²³⁴ Lucio Apuleyo, *op. cit.*, pp. 228 y 229 (Libro V, 24).

¿Cómo te vi, ay cuitada, ay me, perdida?
¿Cómo te conocí, o el más hermoso
de quantos en el mundo tienen vida?

Ardí luego en tu fuego presuroso
y en amor de tu amor, y esto me agrada
si en ygal fuego tú ardes amoroso.

(*Ibid.*, vv. 34-39)

Por otra, el amor no se podrá elevar hacia el plano espiritual, ni mostrar su bien, a no ser que se desprenda de la hermosura corpóreo-material, supere la sensualidad y recupere la razón. O sea, siempre y cuando el amor se quite las vendas de los ojos y se revista de virtudes, su imagen se presentará más amena y dulce ante el alma, en lugar de ofrecerle la pasión sensual y atormentadora:

Quita, niño, las vendas de la amada
vista, y buelue los ojos y luz pura
a mí, que en amor tuyo estó inflamada.

Porque amarás, Amor, mi hermosura,
cobdiciarás, Cupido, mi belleza,
y no te apartarás de mi figura.

Yo te labro con arte y subtileza
una delgada venda, entretejida
con blanda seda y oro con pureza;

con que ciñas la frente, do torcida
la pintura se muestra con mil flores
y rosas y hacinthos esparzida.

(*Ibid.*, vv. 40-51)

Es una composición sobresaliente. Aparte del cambio aparente de la expresión mítica en una lengua distinta, se trata de una recreación poética. Según esclarece Escobar Borrego, Herrera modifica el metro desde el hexámetro dactílico hasta el terceto encadenado, proveyendo una característica particular de la elegía clásica al himno homérico de los versos neolatinos, y proporcionándole al mismo tiempo una nueva vida y una tensión poética más emocionante a la antigua fábula de Psique y Cupido. Es una emulación y superación del modelo, e igualmente una muestra de la creación estética²³⁵.

²³⁵ Cfr. Francisco Javier Escobar Borrego, *El mito de Psique y Cupido...*, cit., pp. 164-165.

La elaboración de Herrera convierte el mito de amor en una reflexión sobre la búsqueda espiritual del fuego-luz. Psique en llama ardiente se lanza a la búsqueda de su divino esposo, y desea que le ame apasionadamente, en tanto que Cupido le trae fuego a escondidas, y la transforma en una persona “movida / al fuego” (*Ibid.*, vv. 32-33), hasta ser víctima quemada en su “fuego presurado” (v. 37). Psique no se complace en unirse con Cupido, a no ser que éste arda “en yguar fuego amoroso” (v. 39), y vuelva “los ojos y luz pura” (v. 41) hacia la amante, quien está “inflamada” en su amor (v. 42). De tal forma, el poeta mitifica la búsqueda de la luz espiritual; en correspondencia con la idea de Apuleyo, expresa con las palabras que Psique dice a su divino marido: “Nec quicquam amplius in tuo uultu requiro, iam nil officiunt mihi nec ipsae nocturnae tenebrae: teo te, meum lumen” [No quiero ya saber nada acerca de tu rostro, ya no son para mí un obstáculo las tinieblas mismas de la noche: te tengo a ti, luz de mi vida, y eso me basta]²³⁶.

El fuego-luz desempeña un papel significativo en el mito de amor, y al mismo tiempo constituye un elemento fundamental en el espiritualismo de Petrarca y el amor platónico. El fuego simboliza el deseo interior del amante, quien fomentado por la substancia ígnea, se lanza a buscar el amor, tratando de fusionarse con éste mismo. Cuando el ser amado siente el afecto, emite la luz fascinadora por los ojos; esto es, la corriente de amor. Acto seguido, con la mirada hacia la belleza, el amante contemplativo recibe las centellas emanadas de ésta misma. Al mismo tiempo, las centellas, por los ojos del amante, entran en su cuerpo, difundiéndose en todas las partes de su interior. Tanto es así que se configura la circulación de amor. Herrera, en la traslación de la historia mítica, atendiendo al paradigma clásico y siguiendo la tradición de la poesía amorosa, no sólo interpreta a la perfección el tema arquetípico, sino que más bien supera poéticamente el modelo que sigue. Atendiendo al análisis de Escobar Borrego: “En su adaptación del lenguaje de Fracastoro, Herrera traslada los tecnicismos de la amatoria a su propio universo poético y recrea las imágenes bajo el prisma del petrarquismo. Destaca, sobre todo, la insistente utilización

²³⁶ Lucio Apuleyo, *op. cit.*, pp. 218 y 219 (Libro V, 13).

con valor metafórico de un campo semántico en torno al *fuego*, como recreación de una imagen habitual tanto en la literatura clásica como en la poesía provenzal y petrarquista”²³⁷.

La recreación del mito de Psique y Cupido puede ser el punto de partida de la confección poética para Herrera. No hemos de olvidar que, según explica Cuevas, la fecha del señalado soneto de Herrera sobre Psique, así como la de su traducción del poema neolatino, debió fijarse alrededor de 1560, año en que Mal Lara habría compuesto su obra²³⁸. Fue una fecha muy temprana en la vida poética de Herrera. Apenas había empezado el trabajo, conoció a doña Leonor (en 1559) y concibió el amor hacia ella. Por consiguiente, podemos conjeturar que las obras sobre Psique servirían en el próximo futuro como referencias para la producción del tema amoroso de Herrera, y su conocimiento acerca del alma estuvo establecido *a priori* en el mito de Psique. Si hacemos una comparación entre el soneto sobre Psique “Con pena eterna y con dolor crecido ...” (V, 30) y el *incipit* de las *Algunas obras* “Osé i temí pudo la osadía ...” (H, Soneto I), encontraremos varios ecos del primero en el segundo. He aquí un esquema de parangón:

(V, 30)		(H, Soneto I)
Con pena eterna y con dolor crecido, (v. 1).	}]	del grave peso que mi cuello oprime, (v. 10).
por alto mar, por el desierto suelo, Psyche mísera busca sin consuelo al dulce esposo, al bello amor perdido. (vv. 2-4).	}]	subí a do el fuego más m’enciende i arde cuanto más la esperança se desvía. (vv. 3-4)
cubierto en amoroso y claro velo, (v. 7).	}]	A quien s’entrega ciego a su porfía. (v. 8).
y a Mallara hirió, ya dél vencido. (v. 8).	}]	aora veo el daño, pero tarde: (v. 6).
en esperança, en miedo ... (v. 14).	}]	Osé i temí ... (v. 1).

²³⁷ Francisco Javier Escobar Borrego, *El mito de Psique y Cupido...*, cit., p. 165.

²³⁸ Cfr. Cristóbal Cuevas, nota textual, en Fernando de Herrera, *Poesía castellana...*, cit., p. 232.

Además, en cuanto a la función de la mitología en las creaciones del poeta, R. Herrera Montero expresa su opinión con perspicacia:

Lo que sí podemos afirmar es que nunca el uso de la mitología es gratuito y su relación con el tema del poema queda establecida en una conexión más o menos estrecha, pero siempre detectable. Esta consideración es importante para nuestro estudio sobre Herrera, porque a pesar de la moral cristiana imperante que hacía a veces desechar las alusiones mitológicas [...], encontramos en nuestro poeta el mundo pagano en alusiones frecuentes y, en ocasiones, exclusivas²³⁹.

En la mitología, Herrera encuentra las alternativas de la expresión lírica, como en la fábula de Psique y Cupido se expresan el fuego-luz del amor, el intento de llegar a la armonía de la circulación del amor y el deseo de la ascensión anímica. Pues, lo más importante es que el poeta se inspire en este mito, y tenga en cuenta el arquetipo de la búsqueda del amor por parte del alma: la osadía de aventurarse hacia lo alto donde está el amor, para unirse con él mismo.

2) Vuelo audaz del alma como Faetón e Ícaro

Al referirnos a la ascensión con audacia en la mitología clásica, no hemos de olvidar las leyendas de Faetón e Ícaro. Según hemos mencionado en los capítulos I y IV del presente trabajo (cfr. *supra*, pp. 75-77 y 405-407), ambos hombres son personajes alusivos al alma, atraída por el sol hermoso y fomentada por su propio deseo, que intenta elevarse hacia el cielo, donde se sitúa el objeto querido, pero al final cae de nuevo en la tierra. En el mito de Ícaro, el joven, con el fin de liberarse del laberinto genialmente diseñado, cuya salida era imposible encontrar por más que recorriese sus caminos y curvas, se puso las alas que le pegó con cera su padre, Dédalo, quien era también el mismísimo inventor del laberinto. Cuando voló en el cielo, fue atraído por la belleza del sol, y se olvidó de la advertencia de su padre. De

²³⁹ Rafael Herrera Montero, *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 84.

manera que se elevó cada vez más alto, y el calor del sol derretió la cera con la que estaban las alas pegadas a su espalda. A consecuencia de la *ὕβρις* [soberbia, impetuosidad, u orgullo desmesurado], Ícaro se cayó y murió en el mar.

Fig. 62.

Maso da San Friano, Caduta di Icaro [Caída de Ícaro] (hacia 1572), óleo en panel, conservado actualmente en el Palazzo Vecchio o Palazzo della Signoria, Florencia²⁴⁰.



El mito de Faetón se enlaza también con la insolencia de la juventud. Faetón, para comprobar que era hijo del dios del sol, pidió a Apolo que le dejara conducir su carro volando por los cielos. Como no era un dios como Apolo, sino sólo un ser mortal, no fue capaz de dominar los caballos divinos. Sin embargo, el imprudente joven no pensó ni por un momento en los peligros que el dios del sol le había detallado, ni quería escucharle, ni dudó de su propia fuerza. Subió al carro y se elevó,

²⁴⁰ Fuente de la imagen: <http://www.art-prints-on-demand.com/a/da-san-friano-maso/the-fall-of-icarus-1.html> ("The Fall of Icarus - Maso da San Friano", *Art Prints On Demand*) [fecha de consulta: 20/04/2014].

sintiéndose como si fuera el señor de los cielos. De repente, el carro empezó a agitarse y acelerarse, y a la postre el joven perdió el control del mismo, y cayó directo a la tierra.



Fig. 63. Caída de Faetón (1604), elaborada por Francisco Pacheco, maestro y suegro de Diego Velázquez, en el techo del antiguo “Camerín Grande” (ahora llamado “Salón Pacheco”) de la Casa de Pilatos, Sevilla²⁴¹.

Herrera entiende perfectamente las historias del ascenso legendario, pero en su comentario al *Soneto XII* de Garcilaso, no se siente satisfecho de la pura ficción de la mitología, sino que cita opiniones de autores clásicos, para que ella se enlace estrechamente con el tema de amor-luz. Dice Herrera en sus *Anotaciones*:

La fábula d’ estos padre i hijo es mui conocida de todos. Unos piensan que Dédalo, por aver guardado en l’ astrología la mediocridad en la contemplación de las cosas celestes, escapó; i que Ícaro, buscando las cosas más altas, cayó apartándose mucho de la verdad. I sábese en las *policías* de Erácides, que Ícaro huyó con su padre en galera de tres remos porque mostró a Teseo la entrada del laberinto. La verdad es [...] que aviendo visto Dédalo en Egipto el laberinto, fabricó a la buelta otro en la isla de Creta, que es oi

²⁴¹ Fuente de la imagen: <http://www.fundacionmedinaceli.org/coleccion/afondo/la-apoteosis-de-hercules/img/caida.jpg> (“La «Apoteosis de Hércules»”, Fundación Casa Ducal de Medinaceli) [fecha de consulta: 23/12/2013].

Candía, a semejança suya; i dando ocasión a los adulterios de la reina Pasífae i conformándolos ella con su maldad, incurrió en odio de Minos, i preso por él, se arrojó por vna ventana i escapó con próspero viento, huyendo con el uso, que entoces halló, de las velas, de la armada real, que lo seguía con solos remos; i su hijo Ícaro, que estava puesto con él al común peligro, perdiéndose su vaxel por inorancia i poca destreza del piloto, se ahogó, i llevado del recuro o ímpetu de las aguas en una isla sin nombre; arribando acaso allí Hércules i conociendo el cuerpo muerto, le dio sepultura [...], i d' él tomó nombre la isla i el mar que la cerca²⁴².

Entiéndase por ello, que para Herrera, el mito de la caída de Ícaro se vincula bien con la contemplación de los astros celestes, bien con el motivo de amor. En cuanto al último aspecto, la concepción herreriana nos recuerda la expresión de Melchor Fernández de León, discípulo de Calderón, en su *Comedia nueva de Ícaro y Dédalo* (1684). El dramaturgo hace una profunda alteración de los hechos, con respecto a la muerte del protagonista amante: Ícaro, Dédalo y Libia plantean fugarse de Creta, con el fin de dirigirse a la isla donde vive la bella Leda, de la que Ícaro se enamora locamente. Según indica M. T. Morabito, “En efecto, Ícaro sufre penas de amor por Leda hasta tal punto que llega a perder la razón; su locura lo lleva a querer arrojarse de la torre, y su padre, preocupado por su hijo, le construye las alas para que pueda alcanzar a su enamorada. La intervención del celoso Júpiter provoca la tragedia”²⁴³. Bástenos decir, que la causa fundamental de la muerte trágica de Ícaro consiste en el amor.

En la edad aurea de España, la mitología se utiliza práctica y ampliamente en la elaboración literaria. Especialmente, cuando llega la época madura del desarrollo poético, los escritores expresan sus competencias creativas en la confección de las artes, modificando los argumentos del dechado mitológico, a fin de que sus piezas convengan al gusto del lector, y asimismo reflejen debidamente el pensamiento de los propios autores. Otro buen ejemplo se halla en la *Poética silva* de Granada: un soneto de tono ascético, con la imagen connotativa del vuelo de Ícaro, desarrolla “una

²⁴² Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., pp. 360-361.

²⁴³ María Teresa Morabito, “El tema de la caída en el Siglo de Oro”, *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez, Madrid / Frankfurt, Iberoamérica / Vervuert, 2002, p. 1364.

exposición de índole amorosa y fuertemente conceptual con cierto sabor cancioneril: el sufrimiento del amante lo hace sentirse próximo a la muerte, sin que ésta se llegue a producir —en este caso, por el mismo efecto del amor—, envolviéndolo así en una constante dialéctica vital”²⁴⁴. He aquí los versos:

Siento la muerte que a mis puertas llama
y siento despedírseme la vida,
pero no siento aquesta despedida,
por estar convertido en pura llama.

Si en alto el pensamiento se encarama,
más se acerca y allega su caída,
y la fe que mi pecho trae urdida
la desurde el olvido y la destrama.

Pierdo la vida, llámame la muerte,
ardo en llamas de amor, un Etna hecho,
crece mi fe y esfuerzase el olvido,

cae al abismo el pensamiento fuerte
y, al fin, siento en quimera convertido
mi pensamiento, fe, esperanza y pecho.

(*Soneto 22*, vv. 1-14)²⁴⁵

Al igual que los textos ya señalados, Herrera mezcla el mito de Ícaro y el amor en su confección poética. No obstante, lo particular que hace al poeta distinguirse de la mayoría de los autores de la época es que su obra no se centra en la caída de Ícaro, sino que pone de relieve el vuelo audaz y pasional del propio personaje, con el fin de referirse alusivamente a la elevación del deseo amoroso. Según muestra el fragmento de una pieza extensa:

Jamás alcó las alas alto al cielo,
de rosados colores adornado,
mi tierno y amoroso pensamiento,
que de vos, ¡o Luz mía!, no olvidado ...

(V, 71 [*Canción*], vv. 1-4)

²⁴⁴ Cfr. Inmaculada Osuna, “Aparato crítico”, en su propia edición de *Poética silva. Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, tomo II, Córdoba / Sevilla, Universidad de Córdoba / Universidad de Sevilla, 2000, p. 174.

²⁴⁵ Texto tomado por *Poética silva...*, *Ibid.*, tomo I, p. 184.

En cuanto a la fábula de Faetón, cuando nuestro poeta comenta el *Soneto XII* de Garcilaso con el *incipit* de “Si para refrenar este deseo ...”, cita también diversas concepciones de autores clásicos, para tejer una tupida red de vinculación entre el personaje mítico y la luz divino-natural:

Faetón, que quiere dezir *resplandeciente* o *ardiente*; es el astro de Iúpi-ter, como siente Aristóteles en el *De mundo*, si es verdadero el título²⁴⁶. Omero da este epíteto al Sol, ἥλιος φαέθων, dicho hijo del Sol i Climene, i que intentó guiar su carro i murió de un rayo porque no alcanzó bien i ciertamente el curso del Sol, i muriendo dexó imperfeta aquella arte. Luciano, en l’ astrología, cree que Faetón fue un ombre que halló el curso del Sol, como Endimión el de la Luna. [...] Faetón se llamó φανὸς ἑτερόν, que quiere dezir *lumbre verdadera*, como interpreta Iuan Goropio, i nació de Climene, hija del Océano, i Tetis, diosa del mar, que es el blando umor i umidad terrestre, que se engendra del Océano, que es padre de todo umor, o sea pluvial o de fuentes, i de la Tierra que es su madre. Porque Climene se deduce de κλύω, que significa *inundo*, *riego* i *umedesco*, de suerte que Climene denota naturaleza regada. I por esso es el Sol su padre, porque todo vapor viene de la materia úmida como de madre, i se informa del Sol como de padre, con lo demás que an dicho otros místicamente en este lugar²⁴⁷.

Luz, calor, humedad y divinidad, todo esto se forma en la personalidad singular de Faetón. La propia anotación nos recuerda la constatación de Hebreo sobre el mito de Apolo y Dafne: el sol, atraído naturalmente por la humedad, Dafne, hija del río Peneo, quiere convertirla en parte de sí mismo, así que emana luz y calor, y aún la persigue audazmente, para que Dafne, la humedad, se desprenda de la tierra; acto seguido, se evapora y es consumida por el sol²⁴⁸. A través del cúmulo de numerosas fuentes para tratar el personaje prototípico, Herrera nos deja ver de modo alusivo el pensamiento que le gustaría destacar efectivamente: la vinculación íntima entre Faetón-amante y el sol-lumbre. Según opina Gallego Morell en su monografía del propio mito durante el Siglo de Oro, desde que Faetón se convierte en portavoz de

²⁴⁶ No es correcto el título del tratado aristotélico. Según estudian los profesores Inoria Pepe y José María Reyes, se refiere en realidad a la idea citada por *Del cielo*, II, 293^a. Cfr. Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., p. 361, n. 29.

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 361-363.

²⁴⁸ Cfr. León Hebreo, *op. cit.*, pp. 286-287 (Diálogo II, 3.2); y asimismo, el capítulo IV de la presente tesis, en *supra*, pp. 454-455.

la audacia y la empresa osado-peligrosa de la búsqueda de amor, la historia del loco conductor fabuloso se integra a la lírica amorosa como elemento comparativo con el vivo sentimiento apasionado. Herrera, siguiendo el lirismo garcilasiano, integra en la elaboración poética, su amor hacia doña Leonor y el carácter particular de la fábula. De tal manera, configura un intranquilo amante que adora fielmente a Luz, y también presenta “una obra lírica atravesada, dolorosamente, por un misterioso amor, misterioso y, a pesar de su locuacidad andaluza, inconfesable”²⁴⁹.

Faetón había sido originariamente engendrado en la luz del sol, pero trató de conducir el carro de Apolo para comprobar que era su hijo. Aunque no triunfase en la sacra empresa, su fracaso nunca vino a negar la hipótesis de su origen divino, o mejor dicho, la identidad de su directa descendencia del sol²⁵⁰. La concepción está presente en el amante que, con el amor inherente, se conduce al precio de toda su vida hacia donde se halla el amor. Según muestran las cuatro coplas, que Herrera interpola en el final de sus anotaciones al mito de Faetón:

Faetón con ardor ciego
del Sol llevó los cavallos,
con qu’ el mundo abrasó en fuego,
porque no supo guiallos,

i de un rayo derribado,
puso fin a su ventura
en el río supultado,
cuyo nombre siempre dura.

Yo, que de mi Sol hermoso,
presumí la pura lumbre,
i, atrevido i animoso,
no desmayo en l’ alta cumbre,

si quiere Amor que del cielo
encendido baxe, i muerto,
lugar pequeño es el suelo
para tanto desconcierto²⁵¹.

²⁴⁹ Antonio Gallego Morell, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, p. 30.

²⁵⁰ Cfr. *Ibid.*, pp. 35-40.

²⁵¹ Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., p. 363. De hecho, los versos son extraídos de las coplas 10-13 del romance, con el *incipit* de “Daua, por ver vna hora ...” (cfr. V, 21 [*Romance*], vv. 37-52). En cuanto al texto completo, véase Fernando de Herrera, *Poesía...*, cit., pp. 194-197.

Lo que vale la pena destacar es que Herrera, en casi todas sus obras relativas, no reconoce el vuelo de Faetón, ni el de Ícaro, como un error o hecho degenerado. Mientras que Garcilaso lo califica como un deseo “loco, imposible, vano, temeroso” (*Soneto XII*, v. 2), así como un “mal tan peligroso” que no se puede creer (vv. 3-4), Herrera lo reconoce como una conducta dichosa, valiente y heroica. Según refleja el poeta sevillano en este soneto:

Dichoso fue'l ardor, dichoso el buelo
con que, desamparado de la vida,
dio nombre a su memoria esclarecida
Ícaro en el salado i honso suelo.

I quien el rayo derribó del cielo,
culpa de la carrera mal regida,
que Lampecie, llorosa i afligida,
lamenta en el hojoso i duro velo.

Pues de uno i otro eterna es la osadía
i el generoso intento, qu'a la muerte
negaron el valor de sus despojos.

Yo más dichoso en la fortuna mía,
pues al cielo llegué con nueva suerte
i ardí vivo en la luz de vuestros ojos.

(V, 82 [*Soneto*], vv. 1-14)

Al principio esta pieza apareció como epílogo en la anotación de Herrera al *Soneto XII* garcilasiano. Según dice Herrera: “Porque puse estas dos fábulas en un soneto, acabaré con él la anotación d' éste”²⁵². En 1619, Pacheco lo incorporó en su edición de los *Versos de Fernando de Herrera* (Libro II, *Soneto LIX*). A su entender, no es una pieza que sirva para finalizar el comentario al poema de Garcilaso, sino que se trata más bien de una creación poética. Comparando el sol y los hermosos ojos de la amada, Herrera cree que Ícaro y Faetón son amantes dichosos y cuentan con el espíritu de la osadía inmortal. Ambos arden en el deseo del amor, al tiempo que se lanzan a la búsqueda de éste mismo, a pesar del sacrificio de su propia vida, según expresa el poeta en los dos versos: “... qu'a la muerte / negaron el valor de sus despojos” (*Ibid.*, vv. 10-11).

²⁵² Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., p. 364.

Herrera propugna el valor de la osadía en la búsqueda amorosa. Ha expuesto el ejemplo más notable en el poema de portada de *Algunas obras*, donde se refleja de forma escueta el espíritu puro de amor: “Osé i temí, mas pudo la osadía / tanto que desprecié el temor cobarde” (*H, Soneto I*, vv. 1-2). Y en el desenlace del mismo poema, se repite la opinión insistente: “sigo al fin mi furor, porque mudarme / no es onra ya ...” (vv. 12-13). Desde el comienzo del cancionero de 1582, Herrera trata de dignificar el alma amorosa. Pero, en el propio motivo de la osadía, se origina el deseo temeroso, un sentimiento paradójico que se repite a lo largo del *corpus* y se proyecta también en personajes mitológicos: Prometeo, Sísifo y otros gigantes que fueron castigados por Júpiter, con el sufrimiento eterno.

3) Sufrimiento del alma como Prometeo y Sísifo

En la mitología grecolatina, Prometeo es un personaje que tiene mucho que ver con la creación del mundo y del ser humano. Él y su hermano, Epimeteo, fueron asignados por Zeus para elaborar la empresa. No obstante, Epimeteo, nombre propio del ser que piensa después de actuar, era tan irreflexivo que solía seguir su impulso primitivo en lugar de la razón, luego se arrepentía de lo que había hecho, e intentaba cambiar de opiniones. Así, fue lo mismo en este caso de la creación. A cada especie le otorgó una facultad particular que otras no tenían; por ejemplo, los pájaros vuelan, los peces nadan, los reptiles se mueven con agilidad y rapidez, y las bestias son fuertes. Desafortunadamente, se olvidó de conferir la ventaja peculiar al ser humano. Para recompensar el defecto, Prometeo hizo a los hombres más nobles que los animales, configurándolos según el perfil de los dioses, y aún hurtó el fuego olímpico y los saberes técnico-artísticos del terreno celeste, transmitiéndolos a la humanidad; a saber, la transmisión simbólica de la razón y sabiduría. Debido al robo del fuego divino y por culpa de haber mentido al soberano celeste, el héroe de la humanidad, Prometeo, fue encadenado en la cima del monte Cáucaso, donde

debió sufrir el tormento de que su hígado fuera devorado día tras día por el águila divina de Zeus²⁵³.

¿Por qué el castigo del culpable fue en el hígado, pero no en otros órganos, ni en otra parte del cuerpo? Según la medicina física clásica, la secreción de la cólera, que tiene lugar en el hígado, es como el ardor del fuego, cuya proporción excesiva acarrea en el temperamento la inclinación hacia la pasión de la juventud, característica del calor seco, donde se engendra la complexión colérica. En la España del siglo XVI, Juan Huarte de San Juan (1529-1588), en su *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), al recoger el pensamiento fisiológico, generalmente admitido por todos desde Plinio y Galeno, funda la teoría definitiva sobre la conexión de los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego) con las complexiones, temperamentos y condiciones del hombre, proveyéndole así una formulación científica y racional. Durante el Siglo de Oro, esta teoría es empleada ampliamente, cuando se abordan las cuestiones médicas, morales, éticas, sociales y, sobre todo, psicológicas²⁵⁴. Del pensamiento, inducimos que Prometeo, ladrón del fuego celeste, es culpable por la secreción desmedida de la cólera, así que debe sufrir el dolor en el hígado; a saber, en la fuente primordial del fuego interior.

Aunque la mayoría de los autores consideran el hígado como el órgano donde Prometeo sufre el ataque incesante del águila, observamos otra versión expresiva acerca del tormento del héroe. En una ánfora lacónica, fechada en el siglo IV a.C., el personaje, atado a una columna de piedra con el pecho sacado, se enfrenta a los picotazos del ave sagrada en el corazón (cfr. *infra*, Fig. 64). Igualmente, el insigne humanista sevillano Mal Lara, en su *Descripción de la galera real*, sostiene que el corazón de Prometeo fue comido día tras día por el águila, representativa de Zeus.

²⁵³ Texto resumido por Edith Hamilton, *op. cit.*, pp. 88-93. En cuanto al mito original, consúltese la obra *Prometeo encadenado* de Esquilo, en *Tragedias completas*, edición, traducción e introducción de José Alsina Clota, 11ª ed., Madrid, Cátedra, 2007, pp. 439-500; en especial, pp. 447-473, donde se relata el proceso de que Prometeo fue condenado a ser clavado en una roca del Cáucaso.

²⁵⁴ Cfr. Francisco Garrote Pérez, *op. cit.*, pp. 53-58. Y en cuanto al tratado espiritualista del filósofo renacentista español, véase el capítulo V de la *editio princeps* de 1575 [VIII de la edición de 1594], en Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, edición e introducción de Esteban Torre, Madrid, Editora Nacional, 1977, pp. 117-132.

O mejor dicho, en expresiones originales del humanista: “Mercurio, siendo así el orden de Júpiter, prendió a Prometeo y atándolo con unas fuertes cadenas lo llevó a las altas cumbres del monte Cáucaso en la Scitia, y estendido allí sobre una grande peña quadrada de espaldas, lo clavó con unas alcayatas de hierro, haziendo venir un águila que abierto el costado le comiesse el corazón y, comiéndolo de día todo, esperasse a que le renaciesse en la noche y así lo atormentasse a la continua”²⁵⁵. Las dos versiones del mito prometeico pudieron influir en la creación lírica de Herrera, e inspirarle el establecer una comparación entre el amante afligido y la imagen del héroe.

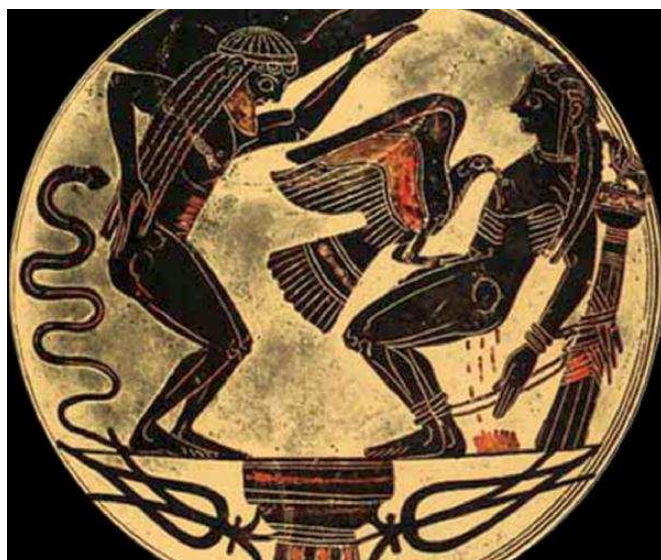


Fig. 64. *Ánfora lacónica con las figuras de Atlas y Prometeo (hacia 560 a.C.), conservada actualmente en los Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano*²⁵⁶.

Más allá de la pura ficción, el mito de Prometeo es significativo, en cuanto se refiere al contraste de dos grupos de sustancias poéticas: el fuego y el corazón; el mundo celeste y el mundo terreno. El titán hurtó de modo ilegal el fuego olímpico,

²⁵⁵ Juan de Mal Lara, *Obras completas*, tomo II (*Recebimiento. Descripción de la Galera Real*), edición y prólogo de Manuel Bernal Rodríguez, Madrid, Biblioteca Castro, 2005, p. 256.

²⁵⁶ Fuente de la imagen: <http://education-portal.com/academy/lesson/who-was-the-god-prometheus-mythology-lesson-quiz.html> (“Who was the god Prometheus? Mythology, Lesson & Quiz”, *Education Portal*) [fecha de consulta: 17/10/2013].

que es símbolo del sumo intelecto, y trató de trasplantarlo al mundo humano. Esta intriga nos recuerda el tema de amor profano-espiritual. El amante, partiendo del plano físico-material, recibe inadecuadamente las hermosas lumbres que emite el amor; de ahí, que se engendre el deseo pasional y surjan las agitaciones amorosas. Como el deseo cuenta con carácter inestable, lleva al amante placer y alegría, pero al mismo tiempo le acarrea tristeza y desesperanza. Tanto es así, que la alegría del amor se transforma a menudo en dolor inefable. Herrera proyecta el tormento del amante en el personaje del titán, sujeto al monte, cuyo interior sufrió cíclicamente los asaltos de la fuerza sobrenatural, como si estuviera experimentando el proceso de la purificación espiritual:

En otro nuevo Cáucaso enclavado,
mi cuidado mortal i mi desseo
el corazón me comen renovado,
do no pudiera el suceso d'Alceo
librarme del tormento no cansado
qu'ecede al del antiguo Prometeo.
(*H, Soneto XLVI*, vv. 9-14)

Según esclarece Mal Lara en su gran obra de los refranes glosados, Prometeo fue el primer ser que robó el fuego del sol, y encendió la lumbre artificial, “que los hombres hazen”; bástenos decir, que el héroe transfirió el don sacro al entorno de la humanidad²⁵⁷. Y según declara el estudioso francés P. Diel, Prometeo simboliza el intelecto profano, que puede fracasar, en contraste con el principio supremo de toda creación terrestre, el espíritu-Zeus. El alma, donde se encuentra el retrato del Hacedor, consiste en el principio de la organización del cuerpo físico, y también es la fuerza motriz significativa que lleva a la humanidad hacia una vida cada vez más consciente. No obstante, la esencia primitiva del alma y la inteligencia humana son dos cosas contradictorias. Mientras que todos los seres del mundo son criaturas del espíritu-Zeus, la humanidad es la única que cuenta con la razón consciente, capaz

²⁵⁷ Véase la explicación de Juan de Mal Lara, sobre el refrán “¿Tenéis lumbre, doña Lucía? la de Dios, doña Mencía”, en *La Filosofía vulgar*, ed. cit., pp. 598-599.

de entender su condición, con la que disfruta de la intelectualidad e individualidad. Debido a la facultad pensativa, el hombre propende a oponerse al deseo esencial, y se resiste a sumirse en la perversión. Pero, paradójicamente, la probabilidad de la perversión resulta del intelecto: el hombre multiplica el deseo, para satisfacer sus diversas necesidades. En palabras de Diel: “En la medida en que es pervertible, el hombre ya no es, según la imagen que de él nos da el mito, una creación del espíritu, sino una criatura producto de su intelecto”²⁵⁸. O, dicho de un modo más sencillo, el hombre es a la vez inteligente y deseoso.

Partiendo del simbolismo, advertimos un significado paralelo entre este mito grecolatino y el judaico del *Génesis*. Con el barro (material frágil, en contraste con los metales), Dios moldeó a Adán (símbolo de la humanidad naciente) a su imagen y semejante, e inspiró en su rostro un soplo de vida, así que el hombre se convirtió en ánima viviente. Le hizo avecindarse feliz en los jardines del Edén, al tiempo que plantó un árbol del bien y del mal en este entorno bendito, pero le prohibió comer su fruto (símbolo de la intelección). La serpiente-demonio encarna el intelecto en rebeldía, que incita al hombre, consciente de su situación singular en el paraíso, a no obedecer la orden sagrada del Señor, sino a exaltar los deseos: a comer el fruto del árbol de la ciencia. Tan pronto como lo comió, el hombre empezó a contar con la mente iluminada²⁵⁹. Por consiguiente, se puede sacar la conclusión de que Dios, equivalente al espíritu-Zeus, se dedicó meramente a idear la creación del universo, mientras que la serpiente-demonio, tal como había realizado el hurtador del fuego sagrado, Prometeo, finalizó cabalmente la creación del hombre, otorgándole tanto la capacidad intelectual como el deseo; en correspondencia con el esclarecimiento del mitologista francés P. Diel: “El demonio «crea» así al hombre, en tanto que organismo vulnerable”²⁶⁰.

²⁵⁸ Paul Diel, *op. cit.*, p. 226. Con respecto a la explicación más completa de la leyenda prometeica, véase *Ibid.*, pp. 225-231 y ss.

²⁵⁹ En cuanto al texto bíblico, véanse *Génesis* 2:7-17 y 3:1-7, en *La Biblia Vulgata latina*, tomo I, cit., pp. 13-16 y 20-22.

²⁶⁰ Paul Diel, *op. cit.*, p. 227. El resto del esclarecimiento sobre el enlace entre el mito de Prometeo y el bíblico-genesiaco está también sintetizado por *Ibid.*, pp. 227-228.

En la poesía de Herrera, se utiliza la figura de Prometeo para encarnar el alma del amante que desea conseguir el fuego atractivo. Mientras el castigo del héroe se equipara con los conflictos interiores del alma, el frío del Cáucaso contrasta con el fuego que inflama al amante y le impulsa a buscar el amor. Así, se pone de relieve la tensión lírica del amor y el desamor:

Con la nieve qu'el Cáucaso nevoso
i el desnudo Rifeo haze cano,
mi alma enfría, i rompe'l inhumano
a la esperança el passo temeroso.

Qu'en los ojos, do siempre'l ielo i llama
suya en mi muerte acuerdan,
fixo tiene el ímpetu furor de su braveza.

(P II, *Soneto XXIII*, vv. 5-11)

.....
Si no eres en las rocas engendrada
d'el alto, ierto Cáucaso espantoso,
i de l'armenia tigre alimentado,

serás a mis tormentos piadoso,
que, de la pena ya que l'alma siente,
no sé gran tiempo à lo qu'es reposo.

(P II, *Elegía III*, vv. 31-36)

La imagen castigada nos recuerda otro personaje mítico: *Τιτυός*, Titio o Ticio. Fue hijo ilegítimo de Zeus y Elara, princesa griega de Minias. Por causa del miedo a su esposa Hera, el soberano celeste ocultó a la amada, junto con su hijo antes de nacer, en el seno de Gea, la madre Tierra, lo que dió al recién nacido el aspecto de un terrible gigante. Con el fin de vengarse de la sensualidad de Zeus, cuando Ticio creció, Hera le inspiró el intento de violar a Leto o Latona, madre de Apolo (Sol) y Artemis (Luna), por ello, el titán fue precipitado por Zeus en el infierno, sufriendo un castigo infinito. Su hígado fue atacado por dos buitres (pájaros divinos de Apolo y agentes regeneradores de fuerzas vitales)²⁶¹ y unas serpientes (símbolos de la sensualidad); o sea, tal y como en el mito de Prometeo, fue devorado por un águila (pájaro representativo del espíritu-Zeus), bien que renacía después de ser comido.

²⁶¹ Sobre el simbolismo del buitre, véase Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 205.

Así se repetía cíclicamente²⁶². A través de la fábula de Ticio, se refleja el intento de obtener inadecuadamente la luz pura y divina, ésta que se encarna en Leto, origen de los dioses iluminadores. Tanto es así, que la figura de Ticio se vincula con la de Prometeo, y el deseo desenfrenado es equivalente al intelecto no purificado, que se desvía y se siente afligido durante la vehemente búsqueda del amor:

La llama crece i arde, i crece luego
el dolor que mi gloria i bien deshaze;
el pecho esala todo, i se rehaze
cual Ticio, sin hallar algún sossiego.

No sé dó alienta Amor, dó esfuerça el fuego,
ni de qué pena ya se satisfaze;
mal me quexo d'el daño que me haze,
si es cruel, voluntario, ingrato i ciego.

Felice Meleagro, cuya muerte
gastó su ardiente hado, mas yo veo
que renace mi vida en el tormento.

No huyo l'aspereza de mi suerte,
aunque, si por la causa la desseo,
la temo por el fiero mal que siento.

(P II, *Soneto XIII*, vv. 1-14)

Herrera transforma la búsqueda de amor en el tópico de la aspiración a la luz pura y divina, al tiempo que califica el tormento amoroso en el interior del amante como el castigo constante de los dioses. Esta manera de la poetización amorosa se corresponde con la idea de Garrote Bernal sobre la conexión temática entre amor y mito: “En la lírica petrarquista del Siglo de Oro, el mito de Prometeo aparece en ocasiones como término de referencia del sufrimiento. En este sentido, el tormento eterno del titán se compara con el experimentado psicológicamente por el yo lírico en su relación imposible con la amada, negativa experiencia amorosa que se simboliza con el ciclo mítico de los tormentos eternos: Prometeo, Ixión, Sísifo, Atlante y Tántalo”²⁶³. En la poesía herreriana, el ejemplo más obvio se encuentra en la elegía

²⁶² La fábula mítica de Ticio está sintetizada por Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, reimpresión, Madrid, Sílex, 2013, p. 154.

²⁶³ Gaspar Garrote Bernal, “Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 4 (1993), p. 247.

ya mencionada, donde el poeta se vale de cuatro personajes condenados por Zeus, para aludir al estado aflictivo del amante. Aparte de los versos propiamente dichos sobre Prometeo (cfr. *supra*, p. 611), se leen otros sobre Tántalo, Ixión y Sísifo, que sirven como alegorías del amor inalcanzable y del sufrimiento repetido de amor:

Yo nací para ver, cruel, tu gloria,
cual Tántalo engañado, i, al extremo,
para llorar perdido mi vitoria.

Sufro el dolor, que ya algún mal no temo,
si, a tan estrecho passo reduzido,
de ti desesperar es bien supremo.

Pero al freno me traes tan rendido,
qu'en mi furor enciendes la esperança
que me buelva suspenso i confundido.

Nuevo mal al antiguo mal alcança,
i tal es el passado i el que viene,
qu'en su rigor no siento la mudança.

(*P II, Elegía III*, vv. 7-18)

.....
Cual rebuelve la rueda con presteza
a Ixión, que se huye i va siguiendo,
tal me rebuelve i tuerce tu fiereza.

I cual el triste Sísifo subiendo
va el gran peñasco alçado a l'alta cumbre,
siempre descanso alguno no admitiendo,

tal de mi afán la grave pesadumbre
llevando lexos voi, do ausente veo,
triste, sin alcançar mi pura Lumbre.

(*Ibid.*, vv. 60-69)

Los personajes, junto con Ticio, son famosos culpables míticos, que por causa de haber ofendido a los seres sagrados, especialmente a Zeus, fueron condenados a torturas perpetuas en el recinto frío y oscuro del Hades. Estos cuentos legendarios son importantes para Herrera. La causa consiste en dos aspectos. En primer lugar, durante los años cuarenta del Quinientos, el pintor cortesano Tiziano, a instancias de María de Hungría (1500-1558), hermana de Carlos V, realizó una serie de obras míticas, conocida como los *Condenados* o *Furias*, consistente en los tormentos de *Ticio*, *Sísifo*, *Tántalo* e *Ixión*. En un dibujo sobre las fiestas reales, organizada por María, de 22 a 31 de agosto de 1549, con la presencia del emperador Carlos V y el

príncipe Felipe, se observa que los *Condenados* estaban colgados en la pared de la Gran Sala del magníficamente decorado Palacio de Binche, Países Bajos (cfr. *infra*, Figs. 65 y 66)²⁶⁴. Los cuadros, vistos a contraluz, y presentados con una tonalidad admonitoria y sombría del conjunto, habrían de impresionar a los visitantes.



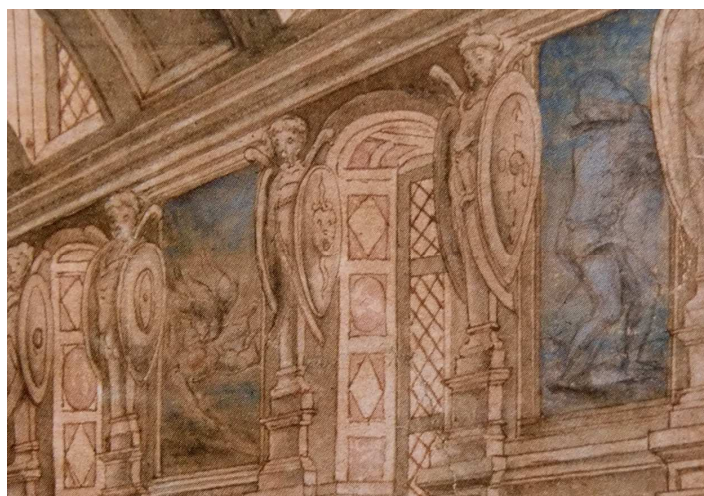
Fig. 65. Anónimo, La Gran Sala de Binoche (1549), aguada de colores sobre papel, Fol. 12.930, plano C, conservado actualmente en el Cabinet des Estampes, de la Bibliothèque royale de Belgique, Bruselas²⁶⁵.

²⁶⁴ De hecho, sólo tres cuadros de la serie de los *Condenados* se expusieron en la fiesta real de 1549: Tiziano presentó los *Ticio* y *Sísifo*, mientras tanto el *Tántalo* fue realizado por otro pintor flamenco, Michel Coxcie (1499-1592), y faltó el *Sísifo*. Según estudia Fernando Checa Cremades: “En 1549 una carta de Granvela a Tiziano nos hace saber que sólo dos de los cuatro cuadros habían llegado a Bruselas. El día 28 de agosto de 1553 María todavía reclama a Tiziano, a través del embajador Francisco de Vargas, que le envíe el cuadro de *Tántalo*. En realidad, al menos una de estas cuatro pinturas había sido realizada por Coxcie en ocasión de las fiestas de 1549. En el inventario de María de Hungría levantado en Cigales en 1558 se citan como obra de Tiziano nuestros *Ticio* y *Sísifo*, así como el *Lxión*, hoy desaparecido, y el *Tántalo* (también desconocido) como de Coxcie”. Véase la explicación de los *Ticio* y *Sísifo* tizianescos, que elabora el mencionado estudioso, en VV.AA., *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado / Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 357-358.

²⁶⁵ Fuente de la imagen: <http://micasaesmimundo.blogspot.com.es/2014/03/las-furias-de-tiziano-en-el-palacio-de.html> (“Las Furias de Tiziano en el Palacio de Binche”, *Mi Casa es mi Mundo*) [fecha de consulta: 17/04/2014].

Fig. 66.

Detalle de La Gran Sala de Binche, donde se ven las obras de Tiziano, Ticio y Sísifo, expuestas en la pared detrás de los huéspedes²⁶⁶.



Los *Condenados*, junto con una serie de tapices, conocida como *Siete pecados capitales*, elaborada por Willem de Pannemaker, y otras piezas que mostraban las historias del gigante Encelado, de la caída de Faetón, de la contienda entre Apolo y Marsias, del suplicio de Marsias, así como de los demás castigos míticos, todas las imágenes debían recordar a quienes se habían alzado contra el orden establecido, y asimismo a las fuerzas rebeldes de los luteranos que Carlos V había derrotado en la Batalla de Mühlberg (Alemania) en 1547, con el fin de defender la ortodoxia del catolicismo²⁶⁷. A su entender, que era alegórica la suma violencia de las imágenes, que servían como advertencia contra futuras rebeldías.

Cuando falleció la reina María de Hungría en 1558, estos lienzos de la serie de los *Condenados* pasaron a la propiedad del rey de España, que era Felipe II (1527-1598), y fueron instalados en el Real Alcázar de Madrid. No es seguro que Herrera acudiera a Madrid, y viera presencialmente las pinturas geniales, pero lo cierto es que los contertulios sevillanos, especialmente el conde de Gelves, don Álvaro, y el humanista Juan de Mal Lara, le hablaron de estas imágenes inolvidables, después

²⁶⁶ Fuente de la imagen: *Ibid.*

²⁶⁷ Véanse los análisis de Marta Carrasco Ferrer, “La Iconografía mitológica en el Palacio de Binche bajo María de Hungría”, *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2011), pp. 69-91, sobre todo, pp. 74-77 (en cuanto a “los cuadros de los *Condenados*”); y Miguel Falomir, “Tiziano, María de Hungría y la alegoría política”, *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 25-62, en especial, pp. 31-34 (con respecto a “la Gran Sala del Palacio de Binche”).

de haberlas visto en el palacio real. Según esclarece Rodríguez Marín, el conde de Gelves, aunque trasladó su residencia a Sevilla desde mediados de 1559, no dejó de frecuentar la corte para servir al Rey y al príncipe, don Carlos, hasta 1565: “Era don Álvaro de Portugal hombre de la poesía, en que a las veces se ejercitaba con gentil disposición, a juzgar por las contadas muestras que de su ingenio han llegado hasta nosotros. Así, luego que con ánimo de permanecer en Andalucía se trasladó de la corte en 1565, abrió su casa a cuantos sujetos frecuentaban dignamente en Sevilla el ameno trato de las Musas”²⁶⁸. El conde, al tiempo que reunía en su morada a los ingenios poéticos de la ciudad, habría de compartir con ellos su experiencia real y contarles los cuadros impresionantes que había visto en Madrid.

Otro personaje trascendente que debió de influir en la elaboración poética de Herrera fue su buen amigo y el conocido humanista hispalense, Juan de Mal Lara. Atendiendo a las declaraciones que dijeron Pacheco en su *Libro de retratos* y Mal Lara en su *Descripción de la galera real*, se advierte que en 1566 Mal Lara estuvo en Madrid; su presencia no sólo se relacionó con la publicación de su *Philosophía vulgar*, ante Felipe II, sino que más bien por el mandamiento del Rey, se dedicó a la confección de cuatro versos en latín para aderezar cada una de las seis pinturas de la corte, éstas que consistían en “las penas de Prometheo, Titio, Ixión, Tántalo, Sísipho i las hijas de Danao”²⁶⁹. Sólo *Ticio* y *Sísifo* han llegado hasta nosotros, y las demás piezas fueron destruidas por el incendio del Alcázar de Madrid en 1734 (cfr. *infra*, Figs. 67 y 68)²⁷⁰. Con los hechos históricos, podemos afirmar que Herrera se inspira en las figuras expresivas de los *Condenados*, y trata de integrar a la poesía las fábulas de los personajes eternamente castigados, para que su propia creación amorosa impresione más al lector.

²⁶⁸ Francisco Rodríguez Marín, *op. cit.*, p. 167.

²⁶⁹ Cfr. análisis aclarador de Inoria Pepe y José-María Reyes, “Notas bibliográficas”, introducción, en Juan de Mal Lara, *La Philosophía vulgar*, cit. pp. 17-22; esp. p. 22. Y asimismo, véanse los textos de Francisco Pacheco, en *op. cit.*, p. 359; y de Juan de Mal Lara, en *Descripción...*, en *Obras completas*, cit., p. 258.

²⁷⁰ Cfr. Ian G. Kennedy, *Tiziano*, trad. Susana de la Higuera, Colonia, Taschen, 2006, pp. 71-72.

Fig. 67.

Tiziano Vecellio di Gregorio, Ticio (1548-1549), óleo sobre lienzo, conservado actualmente en el Museo Nacional del Prado, Madrid²⁷¹.



Fig. 68.

Tiziano Vecellio di Gregorio, Sísifo (1548-1549), óleo sobre lienzo, conservado actualmente en el Museo Nacional del Prado, Madrid²⁷².

²⁷¹ Fuente de la imagen: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/ticio/> ("Galería online", *Museo Nacional del Prado*) [fecha de consulta: 26/08/ 2013].

²⁷² Fuente de la imagen: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/sisifo/> (*Ibid.*) [fecha de consulta: 26/11/ 2013].

En segundo lugar, como Herrera tenía profundos conocimientos de las obras clásicas, los cuentos legendarios no fueron insólitos ni indiferentes para él. Dados el mismo destino y los idénticos sufrimientos cíclicos, Ticio, Ixión, Tántalo y Sísifo conforman un conjunto cuaternario en la ilustre obra de Ovidio:

Sedes Scelerata uocatur:
uiscera praebebat Tityos lanianda nouemque
iugeribus distractus erat; tibi, Tantale, nullae
deprenduntur aquae, quaeque inminet, effugit arbor;
aut petis aut urges rediturum, Sisyphe, saxum;
uoluitur Ixión et se sequiturque fugitque ...

(*Metamorfosis*, IV, vv. 456-461)²⁷³

[Morada Maldita se llama aquella; allí ofrecía Titio sus entrañas para que se las despedazasen y estaba tendido a lo largo de nueve yugadas; tú, Tántalo, ningún agua puedes coger, y huye de ti el árbol que está sobre tu cabeza; o vas en busca de la piedra o la empujas, Sísifo, aunque ha de volver; Ixión va dando vueltas y a la vez se persigue y se huye a sí mismo ...]

Herrera es erudito, y asimismo es creador artístico. A través de los conocidos personajes legendarios y sus mitos alegóricos, trata de explorar en profundidad la cuestión espiritual. Por ejemplo, poetiza el intento elevador del alma en una pieza magistral, donde se refleja de modo alusivo la subida-caída del castigado Sísifo:

Subo, con tan gran peso quebrantado,
por esta alta, empinada, aguda sierra,
que aún no llego a la cumbre, cuando ierra
el pie, i trabuco, al fondo despeñado.

Del golpe i de la carga maltratado,
me alço apena, i a mi antigua guerra
buelvo; mas ¿qué me vale?, que la tierra
mesma me falta al curso acostumbrado.

Pero aunqu'en el peligro, desfallesco,
no desamparo el passo, qu'antes torno
mil vezes a cansarm'en este engaño.

Crece el temor, i en la porfía cresco;
i sin cessar, cual rueda buelve en torno,
assí rebuelve a despeñarm'al daño.

(*H, Soneto XXVI*, vv. 1-14)

²⁷³ Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, tomo I, cit., p. 142.

Sísifo era rey de Corinto. Un día vio por casualidad una enorme y fantástica águila que se llevó a una bella joven a una isla cerca de su país. Sospechó que era obra de Zeus, así que, cuando el dios-río Asopo vino a buscar a su hija secuestrada, le dijo todo lo que había visto. Por este hecho, Sísifo ofendió a Zeus, atrayendo sobre sí la ira del propio dios, y fue condenado a intentar mover una roca en el oscuro mundo del Hades. La roca rodó hacia él, tan pronto como la había elevado hasta la cumbre del monte; así se repetía eternamente²⁷⁴. En la pieza propiamente citada del poeta, se advierte la afinidad íntima en la expresión de la subida-caída entre el castigo de Sísifo y el tormento del amante. R. Senabre, basado en distintas perspectivas, tales como la estructura, la prosodia, la fonética, el léxico y la retórica, analiza el enlace entre la teoría y la práctica de la creación herreriana²⁷⁵. Y la parte que nos interesa especialmente es la explicación sobre el ascenso espiritual. Al describir al amante, se le confiere la figura cargada, afligida por el amor, arrastrada por la repetición de subida y caída, tal como sufre Sísifo: con el “gran peso quebrantado” (v. 1) y “de la carga maltratado” (v. 5), el amante sube “por esta alta, empinada, aguda sierra” (v. 2), y apenas llega “a la cumbre” (v. 3) del monte, cae bruscamente “al fondo despeñado” (v. 4) del mismo. Bien que se siente decepcionado “en el peligro” (v. 9) de la búsqueda del amor y le asalta “el temor” (v. 12) creciente del propio acto inseguro, el amante insiste “en este engaño” (v. 11); tanto es así que, como la “rueda buelve en torno” (v. 13), se despeña de nuevo “al daño” (v. 14). Atendiendo a la constatación de Senabre: “se trata de la historia de Sísifo, condenado en los infiernos a empujar una roca hasta lo alto de un monte y a fracasar siempre en el intento. [...] la aflicción amorosa como grave carga es tema frecuente en Herrera, como lo es el recurso a la imagen mitológica [...]. Aquí, el símil ha dejado paso a la identificación metafórica desde el primer momento, si bien el dechado del mito subyacente es claramente perceptible”²⁷⁶.

²⁷⁴ Texto citado por Edith Hamilton, *op. cit.*, p. 382.

²⁷⁵ Véase la explicación detallada de Ricardo Senabre, “Sobre la lírica de Herrera: teoría y práctica”, en *Homenaje a Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 655-667.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 658.

Aparte de caracterizar la imagen del amante en el personaje mítico de Sísifo, Herrera califica las luchas interiores del amante como penas infernales, y expresa en detalle y vivamente el intento de liberarse del entorno atormentador, así como la aspiración de elevarse espiritualmente. En primer lugar, desde el punto de vista estructural de la obra, advertimos la reiteración del tema de ascenso y caída: en el primer cuarteto, el verbo “subo” (v. 1) contrasta con otro, alusivo a la degradación, “trabuco” (v. 4); en el segundo cuarteto, el “me alço” (v. 6) se contrapone a la frase de la caída, “me falta” (v. 8); en el primer terceto, los términos “desfallesco” (v. 9), “peligro” (v. 9) y “engaño” (v. 11) son antitéticos a la frase —“Crece el temor, i en la porfía cresco” (v. 12)—, que constituye la idea clave del segundo terceto. Con estas expresiones de antítesis, está presente la tensión conflictiva de la propia obra, que se corresponde con el pensamiento y el comportamiento paradójicos en el interior del amante.

En segundo lugar, vemos que el poeta aprovecha la técnica de la acumulación léxica, con el fin de reflejar deliberadamente la dificultad y la lentitud de la subida anímica. Según indica Senabre, en el verso inicial, las palabras “*tan gran*” (v. 1) y “*quebrantado*” (v. 1) constituyen la acumulación de articulaciones consonánticas, subrayando lo difícil del subir. En el siguiente, tres atributos consecutivos —“alta, empinada, aguda” (v. 2)—, que se anteponen al sustantivo “sierra” (v. 2), destacan lo duro del camino²⁷⁷. Tal expresión coincide ideológicamente con la anotación de Herrera al verso del toledano: “gentes, costumbres, lenguas he pasado” (*Soneto III*, v. 4). Según explica Herrera: “El verso que tiene muchas consonantes es grave, [...] i nosotros podemos nombrar *dissolución* o *desatamiento*, cuando la sentencia no se trava con algunos vínculos i ligaduras de conjunción. Servímonos d’ esta figura para dezir alguna cosa con fuerça, vehemencia i celeridad, con ira, ímpetu, ampli-ficación i grandeza”²⁷⁸. Así que Herrera no sólo hace más viva la figura del amante, sino que le confiere a su propia lírica una tensión expresiva.

²⁷⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 659-660.

²⁷⁸ Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., p. 299.

Tomando esta tensión como punto de partida, es fácil vincular otras obras de Herrera con la mitología. En diversos poemas, tenemos presente la figura de Sísifo en el amante deplorable, que está cargado, caminando con pasos cansados, intentando llegar a la cima luminosa, donde se ubica la esperanza. Van aquí los versos, con cursiva mía que destaca las expresiones alusivas a la imagen de Sísifo:

Tal vez pruevo (mas, ¿qué me vale?) *alçarme*
del grave *peso* que mi *cuello* oprime,
aunque falta a la poca fuerça el hecho.

(H, Soneto I, vv. 9-11)

Crece el *camino*, i crece mi cuidado,
que nunca mi dolor pone en olvido;
el curso al fin *acaba*, aunqu'estendido,
pero *no acaba* el daño dilatado.

(H, Soneto II, vv. 5-8)

Por la prolixa *senda* i *no acabada*
de mi *dolor* prosigo, i mi *porfía* ...

(H, Elegía I, vv. 13-15)

trance, arrojando el *yugo*, *desespero*,
i por do voi *huyendo* el suelo esmalto
de rotos lazos, i levantado en alto
el *cuello osado*, i libertad *espero*.

(H, Soneto VII, vv. 5-8)

d'un *ardua cumbre* a un cerro vo enriscado,
con los ojos *bolviendo* al apartado
lugar, solo *principio* de mi guerra.

(H, Soneto XII, vv. 6-8)

no *alçaron* su esperança a aquella *cumbre*
d'eterna luz, mas con sobervia cierta
se ofrecieron la incierta
vitoria, i sin bolver a Dios sus ojos,
con ierto *cuello* i corazón ufano ...

(H, Canción I, vv. 18-22)

Por un *camino* solo, al sol abierto,
d'espinas i d'abrojos mal sembrado,
el *tardo passo* nuevo, i voi *cansado* ...

(H, Soneto XXV, vv. 1-3)

cuando pienso *acaballo*, acrecentado
veo el *camino*, i mi trabajo cierto.

(*Ibid.*, vv. 7-8)

.....
Yo, *lexos*, por la *senda trabajosa*
sigo entre las tinieblas a su lumbre ...

(*H, Elegía IV*, vv. 22-23)

.....
Llevadme por la *senda acostumbrada*
de mi error al peligro, que ya basta
ver el *fin*, sin tentar nueva ventura.

(*H, Soneto LII*, vv. 12-14)

.....
Deste tan *grave peso* que, *cansado*,
sufro, Fernando, i sin valor contraste,
procuro *alçar el cuello*, mas no basto,
qu' al fin doi con la *carga* desmayado.

(*H, Soneto LIII*, vv. 1-4)

.....
D'aquel error en que viví engañado
salgo a la pura luz, i *me levanto*
tal vez del *peso* que sufrí *cansado*.

(*H, Elegía VI*, vv. 1-3)

.....
Mas, ¿quién podrá *subir* sin viva lumbre?;
¿quién, sin favor qu' aliente su flaqueza
i l' *alce* desta *grave pesadumbre*?

(*Ibid.*, vv. 145-147)

.....
Esta rota i *cansada pesadumbre*,
osada muestra de sobervios pechos;
estos quebrados arcos i deshechos,
i abierto cerco d' *espantosa cumbre* ...

(*H, Soneto LXVI*, vv. 1-4)

.....
No me valió, que al cabo, a mi despacho,
rendí a su *yugo* el *quebrantado cuello*

(*H, Elegía VII*, vv. 19-20)

.....
No más; basta, cruel, ya en tantos años
rendido aver al *yugo* el *cuello* ierto,
i aver visto en el *fin* tu desvarío.

(*H, Soneto LXXVIII*, vv. 10-11)

Los ejemplos son numerosísimos, y siguen presentándose en el poemario de 1619:
la pesadumbre, el cuello cargado, el camino sin fin y repetido, el yugo, el paso y el

ascenso cansado. Según Kossoff, sólo en el Libro I, tales expresiones se leen en los *Sonetos XLIV*, vv. 1-8; *LXXI*, vv. 1-4; *LXXIII*, vv. 9-11; *LXXIV*, vv. 1-4; *LXXXVIII*, vv. 1-4; *LXXXIX*, vv. 9-11; *CXVII*, vv. 1-4; *Elegía I*, vv. 184-186; *Elegía XII*, vv. 40-45; y alrededor de 20 casos más en otros Libros²⁷⁹. Se enlaza también la imagen de Sísifo con las de Atlante y Hércules, gigantes castigados que deben soportar sobre sus hombros o cuellos las cargas pesadas; ejemplos se leen en *H, Elegía I*, vv. 58- 60; *H, Elegía VI*, vv. 37-39; *H, Canción IV*, vv. 89-91; *H, Soneto LXXIII*, vv. 1-14; *P I, Soneto LXXIII*, vv. 12-14; *P III, Canción I*, vv. 111-112. Además, en una ocasión tenemos en cuenta que el poeta encarna los tormentos del alma en Mimante, otro gigante castigado también por Júpiter:

Como en la *cumbre ecelsa* de Mimante,
do en *eterna prisión* arde, i procura
alçar la frente airada, i guerra oscura
mover de nuevo al cielo el gran gigante ...

(*H, Soneto XXI*, vv. 1-4)

En perspectiva espiritualista, estos poemas reflejan que el alma desea elevarse hasta el amor, pero por causa del peso corporal, el amor ideal se convierte en cosa de la vana ilusión, y la subida resulta ser caída. Al remontarnos a la definición del poeta en cuanto al alma, hallamos que ésta se enlaza estrechamente con la sangre vaporosa de carácter húmedo, que mueve y circula en el cuerpo humano. Tanto es así, que al abordar el tema de la subida-caída espiritual, nos vienen a la mente los suspiros del amante. En los suspiros, el amante exterioriza su esperanza de amor, y a la vez se queja del dolor y la tristeza causada por el propio amor. La imagen nos recuerda el espíritu de Sísifo, que con la carga penosa, sube y baja cíclicamente los montes del inframundo; y también, es parecida al pecho desgarrado de Prometeo, que concibe la esperanza vital (el amor o la dulce memoria), al tiempo que sufre el dolor de los asaltos repetidos del águila devoradora (la enemiga fortuna o el mal), después de renacer el hígado o corazón:

²⁷⁹ Cfr. A. David Kossoff, *op. cit.*, pp. 41, 68 y 245.

Que cuando a verm'en vos presente *aspiro*,
mi *enemiga fortuna* no consiente
que falte causa al mal por quien *suspiro* ...

(H, Elegía II, vv. 67-70)

.....

Oye la boz de mil suspiros llena,
i de mi mal sufrido el triste canto ...

(H, Soneto XIV, vv. 5-6)

.....

Pero si de *mi mal* no *me levanto*,
i Amor m'ocupa todo en la belleza,
sola i grave ocasión de mi tristeza,
por quien *suspiro* i *me deshago en llanto* ...

(H, Soneto XX, vv. 5-8)

.....

Voz de *dolor* i canto de *gemido*,
i espíritu de *miedo* embulto en *ira*,
hagan principio acerbo a la *memoria*
d'aquel día fatal, aborrecido,
que Lusitania mísera *suspira* ...

(H, Canción I, vv. 1-5)

.....

Assí, de mis *suspiros* i tristeza,
del grave llanto i grande sentimiento,
se muestra *el mal* qu'encierra el duro *pecho* ...

(H, Soneto XXI, vv. 9-11)

.....

Los *suspiros* ardientes que a ti envió,
antes que los derrame leve viento ...

(H, Soneto XXIV, vv. 5-6)

.....

pues merecí alcançar esta *ventura*,
acoged blandamente mi *suspiro*.

(H, Soneto XXVII, vv. 7-8)

.....

Venció las fuerças el Amor tirano;
cortó los niervos, con aguda espada,
d'aquella dulce libertad amada
que sin vigor *supiro siempre en vano*.

(H, Soneto XXXIV, vv. 1-4)

.....

Serena Luz, en quien presente *espira*
divino amor, qu'enciende i junto enfrena
el *noble pecho* qu'en *mortal cadena*
al alto Olimpo *levantars'aspira* ...

(H, Soneto XXXVIII, vv. 1-4)

.....

Pues vos, por quien *suspiros* mil envía
mi alma ...

(H, Soneto XXXIX, vv. 5-6)

.....
Suspiro i llo ro cuanto es largo el día,
i *nunca cessan el suspiro* i llanto
cuanto es larga la noche oscura i fría.

(H, Elegía IV, vv. 163-165)

.....
el nombre de la causa de mi *pena*
onro con mis *susprios* i gemido.

(H, Elegía V, vv. 59-60)

.....
l'Aurora me oye sola sin su amante,
i s'ofrece delante
cuando espera las fieras en lo llano;
suspria ella su amor, yo *lloro* el mío ...

(H, Égloga venatoria, vv. 22-25)

.....
La luz de hermosura verdadera,
por quien *suspira* el *venturoso* amante,
por quien en *espernça desespera* ...

(H, Elegía VII, vv. 130-132)

.....
Las ondas *acreciento* a tu corriente,
socorriendo a tu curso con la vena
de mis ojos llorosa, i junto suena
el *suspiro* qu'esfuerça a la *creciente*.

(H, Soneto LXXVI, vv. 5-8)

Hasta en un soneto, Herrera se vale del políptoton *suspiro-suspiros-suspirando-suspirar* desde el primer verso hasta el último, produciendo así un efecto estético de la aspiración espiritual del amante, igual que el agonizante Prometeo, atado en la roca y sufriendo los tormentos en el pecho, espera que alguien llegue a escuchar a sus llantos:

Suspiro, i pruevo con la voz doliente
qu'en su dolor espire l'alma mía;
crece el *suspiro* en vano, i mi agonía,
i el mal renueva siempre su acidente.

Estas peñas, do solo muero ausente,
rompe mi *suspirar* en noche i día,
i no hiere, iô dolor de mi porfía!,
a quien estos *suspiros* no consiente.

Suspirando no muero, i no deshago
parte de mi pasión, mas buelvo al llanto,
i cessando las lágrimas, *suspiro*.

Esfuerça Amor el *suspirar* que hago,
i, como el cisne muere en dulce canto,
assí acabo la vida en el *suspiro*.

(*H, Soneto XI*, vv. 1-14)

Al hacer uso del personaje de Prometeo y de su enlace con el fuego, el amor y la divinidad, Herrera crea la tensión poética entre el deseo y la reflexión racional. Además, al aprovechar el castigo de Sísifo, el poeta subraya la cíclica subida-caída del alma, que no sólo prolonga el tema inicial del vuelo audaz-heroico de Faetón e Ícaro, sino que más bien hace hincapié en el deseo; esto es, fuerza motriz del alma con la que se lanza a la búsqueda del amor. En las fábulas, mientras que los mitógrafos como Campbell y Diel creen en el proceso de la purificación anímica de los personajes²⁸⁰, Herrera insiste en su partida osada y sostiene que sigan sus deseos sin tener la necesidad de elevar el alma hacia el plano trascendente, donde se sitúa el sumo bello-bien. El poeta no intenta crear un proceso ascensional como realiza Petrarca en sus *RVF* y *Triumph*, sino que en cambio llega a establecer un mundo conflictivo entre el amor y el alma: mientras que el primero suele presentarse con luces, gloria, esperanza y cielo, la segunda siempre aparece con sombras, dolores, llores, despejos y tierra. Un evidente ejemplo se lee en el siguiente soneto. Al citar tan sólo el primer cuarteto y el primer terceto, entenderemos los contrastes que el poeta siempre trata de expresar en sus obras:

En la *oscura tiniebla* del olvido
i *fría sombra* do tu *luz* no alcança,
Amor, me tiene puesto sin mudança
este fiero desdén aborrecido.

.....

Tú que sabes mi fe i oyes mi *llanto*,
rompe las *nieblas* con tu *ardiente fuego*,
i tórnam'a la dulce suerte mía.

(*H, Soneto XXIII*, vv. 1-4; 9-11)

²⁸⁰ Cfr. Joseph Campbell, *El héroe...*, cit., p. 97; Paul Diel, *op. cit.*, p. 56.

Dada la dicotomía del mundo espiritual de Herrera, en tanto que la amada se dignifica y se localiza de ordinario en el cielo empíreo como el sol u otras estrellas lucientes, el alma del amante siempre queda en este mundo, lamentándose de no poder unirse con el amor. Herrera no comienza sus cantares como Petrarca desde la melancolía o angustia por la perdición del alma, sino que parte de la osadía del deseo y disfruta de la consecuencia previsible. Vivir muriendo y morir viviendo, el amante se abraza al amor en la muerte gozosa y honrada; como el poeta refleja en estos versos: “i yo la procuré i hallé el camino, / para poder onrarme con mi muerte” (*H, Elegía III*, vv. 65-66); “Mas yo, para morir en esta guerra / nací inclinado, i sigo el furor mío” (*H, Elegía IV*, vv. 259-260). La concepción está más claramente expresada en la obra que acabamos de citar (cfr. *supra*, pp. 625-626): “Suspirando no muero ...” (*H, Soneto XI*, v. 9).

E. BREVES CONCLUSIONES: LA LUZ CELESTE Y EL ALMA TERRERNA

Las buenas letras son alegóricas y las alegorías comprenden doctrinas. Según constata Erasmo en su *Enquiridion*: “Así como la Sagrada Escritura produce poco fruto si te paras y contentas con la letra, de la misma manera, la poesía de Homero y Virgilio será de no pequeña utilidad si tienes en cuenta que toda ella es alegórica, cosa que nadie negará por poco que haya gustado la sabiduría de los antiguos”²⁸¹. Afirmando tal concepción al anotar los versos del poeta toledano, Herrera cree en la traslación del sentido verbal, y la califica como muestra del ingenio²⁸². De modo que basándose en la imagen de la luz-fuego y las de los personajes míticos, crea el metaforismo del amor y el metamorfismo del alma.

²⁸¹ Erasmo de Rotterdam, *Enquiridion. Manual del caballero cristiano*, introducción, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, p. 73.

²⁸² Cfr. Fernando de Herrera, *Anotaciones...*, cit., pp. 290-292.

La luz es significativa para Herrera. En la tradición de la poesía trovadoresca y petrarquista, la luz representa la mirada de los amantes, por la que se transmite el amor; en la doctrina platónico-mística, la luz es encarnación de Dios, donde se sitúa el sumo bien y está la fuerza motriz que atrae a los amantes; y además, en la mitología clásica, la luz, al remontarse a su origen primitivo, se refiere a Apolo, el dios del sol y de la poesía. Mezclando tantas tradiciones, Herrera inventa la figura de Luz (en mayúscula, referida al sobrenombre del amor), así como la de Lumbre, Lucero y otros nombres vinculados con la iluminación, y a través de ella refleja su sentimiento de vivo afecto hacia la condesa de Gelves. Según Kossoff señala en su estadística y análisis del vocabulario herreriano, estos nombres son significativos, y aparecen cientos de veces en las obras del poeta²⁸³. Y aún se tiene en cuenta una pieza donde el poeta, situado en la ribera del Betis, expresa la pura contemplación y admiración de las luces: “blanca i serena luz de nueva Aurora” (*H, Canción IV*, v. 3), “Roxo Sol, qu’el dorado / cerco de tu corona” (vv. 14-15), “esta serena Estrella / alça al rosado cielo” (vv. 21-22), “Luna, que resplandeces / sola, fría, argentada” (vv. 27-28), “el Luzero hermoso / do el puro Amor s’alienta” (vv. 33-34), “en llama esclarecida” (v. 36), “rayo d’amor sagrado” (v. 48), “al bello aparecer desete Luzero” (v. 55), “vio resplandecer su Sol primero” (v. 58), “de las estrellas, / por el aire bolaron sus centellas” (vv. 77-78), “i oyan Zéfiro i Flora / su inmensa hermosura con l’Aurora” (vv. 116-117), y también “Di umilde a esta Luz pura” (v. 118). A través del uso del color de metáforas, la condesa de la que Herrera estuvo “enamorado” más o menos 20 años, se desprende de la belleza corpóreo-material, y todo su aspecto físico se reduce a la Luz, pura y celeste, que goza de la capacidad salvadora para el alma del amante.

El amor siempre se ubica en el entorno celeste-trascendental, encendiendo el fuego en el interior del amante y a la vez emanando la honestidad (alegorizada por la nieve-hielo) para refrenar su pasión deseosa. Destaca el sentimiento paradójico entre temor y osadía, y halla sus modelos expresivos en la mitología antigua, como

²⁸³ Cfr. A. David Kossoff, *op. cit.*, pp. 186-189.

hemos dicho, en el amor de Psique-Cupido, en la subida-caída audaz de Faetón e Ícaro, y en el tormento perpetuo de Prometeo, Sísifo y otros pecadores que sufren los castigos divinos. Por la insistencia en la búsqueda basada en el deseo, el poeta lanza desafío al paradigma de la trayectoria espiritual que ha establecido Petrarca: el alma contemplativa > el alma reflexiva > el alma sabia. En la poesía de Herrera, la gama del desarrollo espiritual no se presenta de modo progresivo, sino circular. El alma queda en el mundo terreno, contemplando el amor-belleza en el contorno del más allá; de manera que nace la diconomía del tema amoroso espiritual. Ésta, según ya hemos estudiado, se expresa en los obvios contrastes de sentires, colores y metáforas. Herrera supera el espiritualismo de Petrarca que ha partido de la melancolía o angustias por la perdición del alma (la *accidia* o la *aegritudo*), y con el “ingenio i artificio”²⁸⁴ intensifica el sufrimiento dolorido-gozoso del amante, con el que conduce el tema espiritual desde el plano de las ansias de salvarse-elevarse hacia el puro plano retórico, lleno de cultas expresiones; como dice Pacheco en el soneto que inserta en el preámbulo a su edición de los *Versos* (1619):

Goza, iô nación osada!, el don fecundo
que t’ofresco, en la forma verdadera
qu’imaginé, d’el culto i gran Herrera,
i el fruto de su ingenio alto i profundo²⁸⁵.

La Luz es tan pura que proyecta una imagen inolvidable en el recuerdo de los lectores. Juan de la Cueva, sevillano y también contertulio de la Academia de don Álvaro de Portugal, compone el *Viaje de Sannio*, una preciosa octava real sobre la iluminación en su extenso dedicada a Herrera:

Dando vida á una luz que será lumbre
a nuestra escelsa patria en dulce acento,
tracendiendo de Febo la alta cumbre,
al Divino Herrera te presento.
De la guerrera España la costumbre

²⁸⁴ Fernando de Herrera, *Poesía original...*, cit., p. 488.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 497.

de sus claros varones, y el violento
furor de los Titanos rebelados,
cantaré en prosa y números sagrados.
(*Viaje de Sannio*, V, estrofa 59)²⁸⁶

En homenaje a la muerte de Herrera, el famoso autor del *Quijote* elaboró una pieza, que lleva este epígrafe, diciendo: “Este soneto hice á la muerte de Fernando de Herrera; y, para entender el primer cuarteto, advierto que él celebraba en sus versos á una señora debajo deste nombre de Luz. Creo que es de los buenos que he hecho en mi vida”²⁸⁷. He aquí los versos íntegros:

El que subió por sendas nunca usadas
del sacro monte á la más alta cumbre;
el que á una Luz se hizo todo lumbre
y lágrimas en dulce voz cantadas;
el que con culta vena las sagradas
de Helicon y Pirene en muchedumbre
(libre de toda humana pesadumbre)
bebió y dejó en divinas transformadas;
aquél á quien invidia tuvo Apolo
porque, á par de su Luz, tiene su fama
de donde nace á donde muere el día;
el agradable al cielo, al suelo solo,
vuelto en ceniza de su ardiente llama,
yace debajo desta losa fría²⁸⁸.

En su *Viaje del Parnaso*, Cervantes también menciona el espíritu divino, virtuoso de Herrera, así como la nítida y hermosa Luz que siempre aparece en sus poemas. Con cuatro tercetos, se dirige al poeta hispalense:

¡Oh tú, divino espíritu, que alcanzas
ya el premio merecido a tus deseos
y a tus bien colocadas esperanzas;
Ya en nuevos y justísimos empleos,
divino Herrera, tu caudel se aplica,
aspirando del cielo a los triunfos!

²⁸⁶ Texto citado por Angel Lasso de la Vega y Argüelle, *op. cit.*, p. 257.

²⁸⁷ Texto citado por *Ibid.*, p. 256.

²⁸⁸ Texto citado por *Ibid.*, p. 255.

Ya de tu hermosa Luz, y clara, y rica
el bello resplandor miras seguro,
en la que [el] alma tuya beatifica;
y arrimada tu hiedra al fuerte muro
de la inmortalidad, no estimas cuanto
mora en las sombras deste mundo oscuro.

(*Viaje del Parnaso*, II, vv. 61-72)²⁸⁹

La Luz es el amor, y el amor se presenta expresivamente en la poesía. La Luz, creada por Herrera, ilustra resplandeciente, como el dios del sol, la fama e ingenio del propio poeta, y además de honrarlo, tal y como Apolo se corona con laurel, su propio árbol sacro, deja su nombre inmortal en este mundo:

Carta ninguna avrá que aceta sea
al laureado Febo i rubio cuanto
aquella en cuya frente escrito lea
el nombre de Herrera ilustre tanto.
Herrera, el bosque resonar se vea
i forme al viento volador su canto
el verde mirto i el laurel florido
i el álamo de Alcides escogido²⁹⁰.

²⁸⁹ Miguel de Cervantes, *Poesías completas, I. Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*, edición, introducción y notas de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 2005, p. 69.

²⁹⁰ Obra en elogio a Fernando de Herrera, hecha por Pablo de Céspedes, a quien estimuló mucho el propio Herrera; texto citado por Francisco Pacheco, *op. cit.*, p. 181, vv. 57-64.

CONCLUSIONES

Desde la Antigüedad hasta el siglo XVI, límite temporal de nuestro trabajo, el amor siempre fue un tema muy importante que afectaba a los intelectuales, a los autores y también al público en general. El amor era objeto de amplio tratamiento tanto en el mundo mitológico y poético, como en el territorio filosófico y religioso. Se le reconocía como un bien y a la vez como un mal, porque el amor a veces elevaba al amante, y a veces lo atormentaba, deprimía; a veces le hacía sentirse bueno, y a veces lo volvía loco; a veces le incitaba a la búsqueda de una fama y honra superior, y a veces le dejaba sometido al abismo del deseo. Es decir, un incesante debate entre el bien y el mal, entre la virtud y el vicio, entre la razón y el deseo.

Petrarca ciertamente no fue el primer autor que trató de purificar el tema de amor, pero fue indudablemente el primer poeta que lo marcó con una fuerte personalidad, a la vez que hizo de él una elaboración a la manera espiritualista. Consciente de la existencia del individuo en este mundo y teniendo en cuenta el peligro de la perdición anímica (*accidia* o *aeiritudo*), se preocupó por los problemas que tiene el alma, e intentó encontrar remedios para salvarla. Basado en el platonismo e inspirado en su vida pública y sus vivencias amorosas, Petrarca establece un particular estilo literario. Al mezclar el pensamiento de Platón, Cicerón, Séneca y otros pensadores con la doctrina cristiana de San Agustín, otorga una moralidad a cualquier tema que aborda, sobre todo en lo que toca a las cuestiones amorosas.

Establece una correspondencia entre el encuentro amoroso y el Viernes Santo, y entre la muerte de la amada y la Pascua, conformando así una coincidencia entre el recorrido amoroso con el calendario cristiano. A saber, que tomando en préstamo la fe en Dios, Petrarca trata de elevar el amor desde el plano físico-corpóreo hacia

el del más allá, para atraer al amante a que se funda con Dios. Petrarca localiza el amor en el lugar más hondo de su interior, y prepara al alma para que suba desde el mundo de las pasiones, a través de los conflictos entre deseo y razón y las reflexiones interiores, hasta la cumbre de la inteligencia suprema, donde la imagen del amor se presenta tan pura y nítida como los rayos prístinos del sol. De ahí, que en la intimidad del amante, o sea, del *yo* poético, la hermosa imagen del amor refleje una gama evolutiva, al igual que la trayectoria ascensional de la belleza platónica: la belleza físico-material > la virtuoso-espiritual > la ideal. El amor consiste en el deseo de belleza. Durante el proceso de la búsqueda, el amante delibera sobre ella, y sublima su imagen, con el fin de poder poseerla definitiva y eternamente.

La originalidad del arte de Petrarca radica en la creación de la figura de Laura y su íntimo enlace con el mito de Apolo-Dafne. Laura, por su semejanza fonética con el laurel (árbol sagrado de Apolo), se remite a la iluminación y coronación del dios del sol y de la poesía. Por un lado, Petrarca subraya lo atractivo de la mirada de la amada, tan resplandeciente como el sol, que da luces al amante en la oscuridad, y le conduce hacia la elevación anímica. Por otro, el nombre de Laura, enlazado con juegos verbales —por ejemplo, con el *lauro*, *l'aureo*, *l'aura* y *l'aurora*—, otorga así una rica imaginería a su poesía amorosa. Mientras que en la mitología antigua la metamorfosis de Dafne fue la causa del llorar de Apolo, la de Laura invita al poeta a cantar. Petrarca proyecta la figura del amor en varios animales, tales como la cierva (*Rima CXC*), la paloma (*Rima CLXXXVII*) y el fénix (*Rimas CXXXV*, *CLXXXV*, *CCX* y *CCCXXI*), y a veces utiliza una serie de imágenes naturales o sobrenaturales (por ejemplo, en la *Rima CCCXXIII*) para configurar el amor que anida en su íntima profundidad. A través de referencias intertextuales, el carácter dulce y honesto de la amada palpita detrás de las imágenes expresivas, y al mismo tiempo su figura llega a humanizarse. Más que la *donna angelicata* de Dante, la amada de Petrarca no sólo se coloca en lo alto de su alma como diosa, sino que asimismo convive con él en este mundo, donde le estimula a elevarse. Petrarca se funde íntimamente con Laura, tal y como Apolo con Dafne; tanto es así, que la amada es reconocida como

la única musa para su creación lírica, ya que el poeta debe toda fama y gloria a ella misma, como dice en la *Rima CCLXXXIX*: “... io gloria in lei, et ella in me virtute!” [i... ella en mí la virtud, yo gloria en ella!] (v. 14).

La mitificación del amor de Petrarca influyó amplia y profundamente en numerosos autores. Desde el siglo XV, o incluso antes, desde fines del XIV, por el estrecho contacto entre España e Italia y con el papado en Aviñón, la obra de Petrarca empezó a difundirse por el mundo hispano y a contar con sus imitadores, como el marqués de Santillana, Enrique de Villena y diversos recreadores de los *Triunfos* (según indican Arturo Farinelli y Roxana Recio, en *supra*, pp. 305-307). Pero esta imitación se limitó superficialmente a los elementos decorativos poéticos, sin que llegara a interiorizar el espiritualismo de Petrarca. En el siglo XVI, dada la edición aldina de Bembo del *Canzoniere* de Petrarca, junto con obras propias como *Prose* y *Gli asolani*, los adeptos de Petrarca aumentaron; el poeta de Arezzo se canonizó definitivamente y se convirtió en el único modelo para la imitación poética; de ahí, que se conformase una corriente italianista dominante en la literatura española: el petrarquismo. Tal fenómeno provocó la reacción de un grupo de autores españoles que propugnaron la creación con metros y temas tradicionales del propio país, en oposición a los “herejes”, que provenían de Italia. Detrás de las críticas antipetrarquistas, lo que cabe señalar es la reflexión sobre la lengua y la creación poética.

* * * * *

Con la influencia del amplio fenómeno del petrarquismo fomentado por Bembo, muchos autores españoles se apropiaron de la imagería característica de Petrarca, y tomaron en préstamo sus expresiones sentimentales, convirtiéndolas en parámetros para sus propias creaciones. En cuanto a la evolución de esta corriente durante la época áurea, ya la hemos desarrollado en el capítulo III. Lo importante es señalar que si no hubiera habido la aportación de Garcilaso y la culta dedicación de Herrera, sería imposible que el arte y el tema espiritualista del maestro de Arezzo hubiesen arraigado con tanta fuerza en la península.

En los casos que estudiamos como ejemplos de esta nueva tradición, Garcilaso y Herrera, ambos son los poetas más representativos de sus épocas: el uno, siguiendo el modelo petrarquesco, transformó sus vivencias amorosas en leyendas eternas en sus *Églogas*; y el otro, aparte de estudiar y comentar los versos del primero y citar a varios otros canónicos (incluidos Petrarca y los petrarquistas) en sus *Anotaciones*, amplió el cauce del tema espiritualista, e intelectualizó el amor en su cancionero a través de Luz, Estrella y los demás apelativos relacionados con la iluminación y la belleza.

A la influencia de Petrarca debe el toledano que en el *incipit* de su trayectoria amorosa reconozca el amor como un “mal” (*Soneto I*, vv. 4 y 6) o camino “perdido” (*Ibid.*, v. 3). La selección de los caminos, los conflictos entre la razón y el deseo, la seducción sensorial de la noble dama y el contraste entre la luz y la sombra, todas estas expresiones tienen presentes los ecos líricos de Petrarca.

En contraste con el dualismo reflejado en el marco convencional de sonetos y canciones, Garcilaso atiende sobre todo a la ausencia del amor (la muerte, desilusión y desamores) en las elegías, la epístola y la oda castellana, tal como Petrarca en la parte dedicada a Laura *in morte* delibera sobre la pérdida física de la amada e intenta convertir la tristeza en fuerza ascensional del alma. En el ámbito mítico-bucólico, el *yo* cede la voz al “dulce lamentar de dos pastores / Salicio juntamente y Nemoroso” (*Égloga I*, vv. 1-2), y proyecta las historias amorosas en los bordados “De cuatro ninfas que del Tajo amado / salieron juntas” (*Égloga III*, vv. 53-54). A través de múltiples velos artísticos, Garcilaso mitifica su amor. Lo que vale la pena señalar es la importancia del mito de Dafne y Apolo, que el toledano expresa tanto en la última *Égloga* (vv. 145-168) como en el *Soneto XIII*, poniendo de manifiesto el llorar del dios de la poesía: “... Cupido / que hizo a Apolo consumirse en lloro / después que le enclavó con punta d’oro” (*Égloga III*, vv. 150-152); “llora el amante y busca el ser primero” (*Ibid.*, vv. 167-168); “... a fuerza de llorar, crecer hacía / este árbol, que con lágrimas regaba” (*Soneto XIII*, vv. 10-11); y “i... que con llorarla crezca cada día / la causa y la razón por que lloraba!” (*Ibid.*, vv. 13-14).

Garcilaso hace uso de la fábula de Apolo-Dafne para emular al gran cantor de Laura. En tanto que Petrarca se inspira en este mito y establece un perfecto enlace entre sí y el amor, el *yo* lírico de Garcilaso se identifica con el personaje de Salicio, que adopta el llorar de Apolo, y repite los cantos lacrimógenos como estribillo a lo largo de la *Égloga I*: “Salid sin duelo, lágrimas, corriendo” (cfr. vv. 70, 84, 98, 112, 126, 140, 154, 168, 182, 196 y 210); y en la *Égloga III*, se encarna en Nemoroso en el bordado de la ninfa Nise: “que, llorando el pastor, mil veces ella / se enterneció escuchando su querella” (vv. 255-256). La imagen impresiona a los lectores; tanto es así, que cuando los escritores posteriores (como Hurtado de Mendoza, Medina, Cetina, Herrera, Mosquera de Figueroa, Lope, Cervantes, etc.) rindan homenaje a la poesía amorosa del “Príncipe”, siempre hacen una mención al cantar y llorar de los pastores (cfr. también *supra*, pp. 349-353).

A diferencia de Petrarca que coloca una canción final de palinodia en los *RVF* y divide el *corpus* en dos partes para expresar el cambio anímico del amante, Garcilaso atiende al contexto poético y adopta distintas posturas para tratar el amor: en el entorno de sonetos y canciones, se identifica con el amante cortés, el *yo* poético, que desahoga los sentires y conflictos interiores; en el marco de la oda, la epístola y las elegías, se considera como hombre histórico-observador que está elaborando y emulando modelos clásicos con temas bien escogidos: el amor no correspondido, la muerte, los celos, la amistad; lazos a los que está íntimamente articulado el gran núcleo de la poesía: el amor; por otra parte, en el ámbito mítico-egológico, el poeta se transforma en los pastores, que cantan melancólicamente sus historias de amor; o bien, se proyecta en las ninfas bordadoras, que dibujan tanto las leyendas greco-latinas como la que sucede en su mundo circundante, referida palpitantemente a las vivencias amorosas del propio poeta. A través de los cambios de identidad del amante, Garcilaso presenta de modo indirecto un ascenso espiritual: desde el alma ansiosa por la hermosura físico-material, pasando por el alma meditativa sobre el bien virtuoso, hasta llegar al alma contemplativa de la pura belleza.

* * * * *

Mientras que Garcilaso siguiendo a Petrarca deja ver un progreso ascensional del alma para fundirse con el verdadero amor, Herrera lanza un desafío al maestro de Arezzo, y presenta la imagen modélica de la subida-caída de Faetón e Ícaro en el *yo* poético, repitiéndola desde del *incipit* hasta el final de la colección poética que él editó en 1582. El amor espiritual y el alma eran dos caras de la misma moneda, y deberían desarrollarse de modo paralelo y progresar juntamente en una dirección hacia arriba. Pero Herrera supera la convención petrarquista, y plantea una nueva trayectoria del desarrollo: el carácter cíclico de su proceso amoroso. Al cotejar su poesía con la de Garcilaso, observamos que el toledano se vale de cada una de las piezas tamizadas como microestructura, igual que ha hecho el maestro en los *RVF* para presentar el *corpus* macroestructurado como un texto unitario; en cambio, el sevillano tiende a desintegrar sus creaciones en escenas, figuras e imágenes que, en cierto sentido, pueden ser tratadas y contempladas independientemente. Dicho más precisamente, cada pieza herreriana es un arte, lleno de imaginiería y detalles retóricos.

No hemos de olvidar que, antes de publicar su propia colección poética, ya había sacado a la luz su comentario a Garcilaso. Atiende a la retórica y al artificio de las letras, así como a cada detalle filológico, en especial a la propiedad del lenguaje poético, tratando de resaltar la gran belleza y el resplandor de la lengua española que Garcilaso había expresado magistralmente en sus versos.

En la poesía Herrera pone en práctica los conceptos que ha declarado en sus *Anotaciones*. Mientras confiere al amor una imagen completamente pura (la Luz), repite la ruta cíclica del alma y el tormento eterno durante la búsqueda de la cosa amada. Insiste en el uso del lenguaje poético en contraste con el ordinario, y pone de manifiesto el carácter dualista del tema: el fuego-luz y el hielo-nieve, el deseo y la virtud, el ardor y el expurgo, etc.; y al mismo tiempo proyecta imágenes de mitos que tienen mucho que ver con el desarrollo estético del proceso de ascenso y caída del alma: Psique y Apolo, Prometeo y Sísifo, Faetón e Ícaro. Basándose en el crite-

rio de la *elocutio* y pasando de éste a la retórica de la *inventio*, ofrece una escritura atendida al arte. Así, estos ejemplos que refleja en las *Algunas obras*:

1) Acumulación de adjetivos o sustantivos: “... hermoso, ardiente i fiero” (*Soneto III*, v. 4), “peñas, fieras i árboles...” (*Elegía I*, v. 95), “el puro, el terso i el gentil” (*Elegía I*, v. 132), “sol puro, aura, luna, llamas d’oro” (*Soneto X*, v. 12), “sereno, inestable, oscuro i claro cielo” (*Soneto XXXII*, v. 11), y “Pura, bella, suäve Estrella mía” (*Soneto XXXIX*, v. 1).

2) Énfasis fonético: “No sé si oí, si fui” (fonemas [s] e [i], en *Elegía III*, v. 40), “más ama quien más sufre i más padece” ([m] y [a], en *Elegía III*, v. 57), “Mas, iô, si ser pudiesse” ([s], en *Elegía VI*, v. 82), y “I aora, i ô vano error!, en este estado” ([o] y [e], en *Soneto LXXVIII*, v. 5).

Aún podemos señalar más ejemplos del paralelismo, antítesis, contraste, uso de sinónimos y antónimos, etc. Herrera supera la convención del tema amoroso, y lo cubre con varias figuras retóricas. En los poemas del sevillano, el espiritualismo petrarquista ya no trasluce la *accidia* ni *aegritudo*, o bien, la melancolía y preocupación por el alma perdida, sino que se transforma en un cauce modélico que sirve para que el poeta-amante contemple su proceso de la búsqueda del amor.

* * * * *

Palabras finales. La poesía de Herrera intelectualizó el profundo sentimiento de Petrarca; en él exploró expresiones características, conectándolas con mitos clásicos, y desarrolló un nuevo arte. La imaginería, los suspiros, la transmisión del amor a través de los ojos, los tormentos gozosos, los contrastes entre luz y sombra, entre fuego y hielo, todo esto lo reelaboró Petrarca con gran originalidad; Garcilaso lo introdujo y adaptó en la poesía española; y Herrera lo teorizó e intelectualizó. El petrarquismo nunca ha llegado a desaparecer del todo en épocas posteriores, sino que se ha adaptado a sucesivas corrientes líricas. Pongamos como ejemplo significativo que hasta en el siglo XX, incluso el XXI, vemos resonancias de Petrarca: Gerardo Diego (1896-1978) no sólo realizó el poema *Violante ausente* (un nombre

que recuerda la protagonista de la *Ode ad florem Gnidi* de Garcilaso), cuyo *incipit* expresa evidentemente el eco petrarquesco: “Violante ausente es más que muerta Laura. / Porque Laura para el de Arezzo estaba viva ...” (vv. 1-2); sino que también compuso otro llamado *Me estás enseñando*, poema que tiene presentes los fuertes contrastes entre día y noche, lo claro y lo oscuro, amor y desamor, etc.; caracteres líricos de Petrarca que han sido fomentados por sus seguidores. Esta pieza, escrita hacia 1950 y publicada en 1959, ahora tiene sus versos inscritos en una estela erigida en los Jardines de Cristina, al lado del Palacio de San Telmo, en Sevilla, recordando la influencia de Petrarca y de los petrarquistas en los pasajeros lectores.



Fig. 69.

*Estela en memoria de Gerardo Diego, en los Jardines de Cristina, Sevilla
[Foto mía].*

Habiendo elegido a dos importantes poetas del siglo XVI, Garcilaso y Herrera, decisivos para el desarrollo del petrarquismo, y habiendo estudiado con detalle sus versos amorosos con dos estructuras distintas (la ascensional y la circular del desarrollo espiritual), espero que el presente trabajo pueda proveer una nueva perspectiva a los lectores, para que conozcan mejor cómo el espiritualismo lírico del cantor de Laura se trasplantó y arraigó en la poesía española del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

A. ESTUDIOS Y OBRAS

AGUIRRE, José María, *Calisto y Melibea, amantes cortesanos*, Zaragoza, Almenara, 1962.

AGUIRRE Y ORTIZ DE ZARATE, Jesús (Duque de Alba), “La Casa de Alba y la poesía sevillana de los siglos XVI y XVII”, *Discursos leídos ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras el día 8 de diciembre en la recepción pública*, Sevilla [s. n.], 1985, pp. 13-43.

ALATORRE, Antonio, “Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y don Tomás Tomayo de Vargas”, *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, ed. Elias L. Rivers, reimpresión, Barcelona, Ariel, 1981, pp. 323-365.

ALBERTI, Leon Battista, *De la pintura*, traducción, notas y estudio preliminar de J. Rafael Martínez-E., introducción de J.V. Field, México, D. F., Facultad de Ciencias, UNAM, 1996.

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, tomo I (Edad Media y Renacimiento), 2ª edición ampliada, Madrid, Gredos, 1972.

— *Historia de la literatura española*, tomo II (Época barroca), Madrid, Gredos, 1967.

ALIGNIERI, Dante, *Comedia. Infierno*, edición bilingüe, traducción, prólogo y notas de Angel Crespo, 1ª ed. en Biblioteca Formentor, Barcelona, Seix Barral, 2004.

— *Comedia. Paraíso*, edición bilingüe, traducción, prólogo y notas de Angel Crespo, 1ª ed. en Biblioteca Formentor, Barcelona, Seix Barral, 2004.

— *Comedia. Purgatorio*, edición bilingüe, traducción, prólogo y notas de Angel Crespo, 1ª ed. en Biblioteca Formentor, Barcelona, Seix Barral, 2004.

— *Vida nueva*, edición bilingüe de Raffaele Pinto, traducción de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2003.

ALLODOLI, Ettore, “L’antipetrarchismo nel Cinquecento”, *Annali della cattedra petrарquesca*, 8 (1938), pp. 67-96.

- ALMEIDA, José, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, prólogo de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1976.
- ALONSO, Álvaro, *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero general a la lírica italianista*, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary & Westfield College, 2001.
- ALONSO, Dámaso, “El destino de Garcilaso”, *Cuatro poetas españoles: Garcilaso, Gongora, Maragall, Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1962.
- “Garcilaso y los límites de la estilística” y “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5ª ed., 3ª reimpresión, Madrid, Gredos, 1981, pp. 47-108; 495-595.
- ALVAR, Carlos, “Álvar Gómez de Guadalajara y la traducción del *Triunfo d’Amore*”, *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre al 1 de octubre de 1993)*, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 261-267.
- ÁLVAREZ AMO, Francisco J., *Mors in luce. Algunas obras de Fernando de Herrera (1582) en el contexto del petrarquismo*, Proyecto de Investigación, Departamento de Literatura Española, Universidad de Córdoba, 2005.
- ANÓNIMO, *Pamphilus de amore. Pánfilo o El arte de amar*, texto, introducción, traducción, aparato crítico y notas de L. Rubio y T. González Rolán, Barcelona, Bosch, 1977.
- APULEYO, Lucio, *Las metamorfosis o El asno de oro*, edición bilingüe, estudio literario, traducción y notas de Santiago Segura Munguía, Bilbao, Universidad de Deusto, 1992.
- ARCE BLANCO DE VÁZQUEZ, Margot, “Cerca el Danubio una isla...”, *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, ed. Elías L. Rivers, reimpresión, Barcelona, Ariel, 1981, pp. 103-117.
- *Garcilaso de la Vega: contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, 4ª ed., Barcelona, UPREX, 1975.
- ARENDT BLÜCHER, Hannah, *El concepto de amor en san Agustín*, traducción de Agustín Serrano de Haro, Madrid, Encuentro, 2009.
- ARISTÓTELES, *ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ*, *Aristotelis ars poetica, Poética de Aristóteles*, edición trilingüe por Valentín García Yebra (traducción latina de Antonio Riccobono), Madrid, Gredos, 1974.
- *Ética. Ética Nicomáquea-Ética Eudemia-Acerca del alma*, introducciones de Teresa Martínez Manzano y Tomás Calvo Martínez, traducción y notas de Julio Pallí Bonet y Tomás Calvo Martínez, Barcelona, RBA Coleccionables, 2007 (según la edición de Madrid, Gredos, 1982).

-
- *Física*, introducción, traducción y notas de Guillermo R. de Echandía, Barcelona, RBA Coleccionables, 2007 (según la edición de Madrid, Gredos, 1982).
 - *Metafísica*, introducción general de Miguel Candel Sanmartín, introducción a la *Metafísica*, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez, Barcelona, RBA Coleccionables, 2007 (según la edición de Madrid, Gredos, 1982).
 - *Parva naturalia*, traducción, introducción y notas de Jorge A. Serrano, Madrid, Alianza, 1993.
 - *Retórica*, introducción, traducción y notas de Quintín Racionero, Barcelona, RBA Coleccionables, 2007 (según la edición de Madrid, Gredos, 1982).
- AZORÍN, *Los dos Luises y otros ensayos*, 4ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- BALDUCCI, Marino Alberto, *Rinascimento e anima. Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso: spirito e materia oltre i confini del messaggio dantesco*, Florencia, Le Lettere, 2006.
- BARNARD, Mary E., *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon and the Grotesque*, Durham (EE.UU.), Duke University, 1987.
- BECCATELLI, Lodovico, “Vita del Petrarca”, en *Le rime del Petrarca / brevemente esposte per Lodovico Castelvetro*, edizione corretta, illustrata, ed accresciuta, siccome dalla seguente prefazione apparisce, tomo I, Venecia, Antonio Zatta, 1756, pp. I-XXI.
- BÉHAR, Roland, “Lettura di «Ya siento el dulce espíritu de l’aura» di Fernando de Herrera”, *Italique. Poésie italienne de la Renaissance*, 14 (2011), pp. 101-115.
- BEMBO, Pietro, *Gli asolani / Los asolanos*, edición, introducción y notas de José-María Reyes Cano, Barcelona, Bosch, 1990.
- BERNARDO, Aldo S., *Petrarch, Laura, and the Triumphs*, Nueva York, State University of New York, 1974.
- BEYSTERVERELDT, Antony van, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Insula, 1972.
- BIANCARDI, Giovanni, “L’ipotesi di un ordinamento calendariale del Canzoniere petrarchesco”, en *Giornale storico della letteratura italiana*, 172: 557 (1995), pp. 1-55.
- BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos (con más de 600 ilustraciones)*, trad. Juan Godo Costa, Barcelona, Paidós Ibérica, 1993.

- BLECUA, José Manuel, “Corrientes poéticas en el siglo XVI”, *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, vol. II (Siglos de Oro: Renacimiento), ed. Francisco López Estrada, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 114-117.
- BOCCACCIO, Giovanni, *El Decamerón*, tomo II, traducción y notas de Herederos de Esther Benítez, Madrid, Alianza, 2007.
- *Los quince libros de la genealogía de los dioses paganos*, introducción, traducción, notas e índices de M.^a Consuelo Álvarez y Rosa M.^a Iglesias, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 2008.
- BOECIO, *De la consolación por la filosofía*, prólogo y notas de Juan Bautista Bergua, traducción de Esteban Manuel de Villegas y Fray Alberto de Aguayo, presentado por Manuel Fernández de la Cueva, Madrid, Ibéricas-Clásicos Bergua, 2010.
- BONNEVILLE, Henry, “Sobre la poesía de Sevilla en el Siglo de Oro”, trad. Begoña López Bueno, *Archivo Hispalense*, LV (1972), pp. 79-112.
- BOSCÁN, Juan, *Obra completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
- BURCKHARDT, Jacob, *La cultura del Renacimiento en Italia*, prólogo de Fernando Bouza, traducción de Teresa Blanco, Fernando Bouza y Juan Barja, 1^a reimpresión, Madrid, Akal, 2010.
- BURKE, Peter, *Los avatares de «El cortesano». Lecturas y lectores de un texto clave del espíritu renacentista*, trad. Gabriela Ventureira, Barcelona, Gedisa, 1998.
- BUTIÑÁ JIMÉNEZ, Julia, “Petrarca en las letras catalanas del siglo XIV”, *Revista de poética medieval*, 18 (2007), pp. 87-111.
- CACHO CASAL, Rodrigo, “La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos”, *Nueva revista de filología hispánica*, 51: 2 (julio-diciembre 2003), pp. 465-491.
- “El retrato grotesco y la caricatura”, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2003, pp. 228-297.
- CALCATERRA, Carlo, introduzione, en Francesco Petrarca, *Trionfi*, introduzione e note di Carlo Calcaterra, Turín, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1927, pp. VII-LXVIII.
- *La “data fatale” nel Canzoniere e nei Trionfi del Petrarca*, Turín, Chiantore, 1926 (reimpr. en *Nella selva del Petrarca*, Bolonia, Cappelli, 1942, pp. 209-245).

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, 18ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
- *Segunda parte de las comedias de Don Pedro Calderon de la Barca ... / recogidas por D. Joseph Calderon de la Barca su hermano*, Madrid, por María de Quiñones, 1637 (digitalizado por la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid en http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B1867883X&idioma=o) [fecha de consulta: 11/ 01/2015].
- CALVO, Mariano, *Garcilaso de la Vega. Entre el verso y la espada*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992.
- CAMILLE, Michael, *The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire*, Londres, Laurence King, 1998.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, traducción de Luisa Josefina Hernández, 11ª reimpresión, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2009.
- CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill, *El poder del mito*, compilación de Betty Sue Flowers, traducción de César Aira, Barcelona, Emecé, 1991.
- CANALS PIÑAS, Jordi, “Francisco Trenado de Ayllón y el léxico petrarquista”, *Linguística contrastiva tra italiano e lingue iberiche. Atti del XXIII Convegno dell’Associazione Ispanisti Italiani (Palermo, 6-8 ottobre 2005)*, a cargo de Lorenzo Blini, María Vittoria Calvi y Antonella Cancellier, Madrid, Instituto Cervantes / AISPI, 2008, pp. 62-76.
- CAPELLÁN, Andrés el, *De amore. Tratado sobre el amor*, texto original, traducción, prólogo y notas por Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Sirmio, 1990.
- CAPMANY Y DE MONTPALAU, Antonio de, *Compendio cronológico-histórico de los soberanos europeos. Primera parte. Comprehende los imperios, reynos, principados, repúblicas, y demás Estados soberanos, hoy existentes en Europa*, tomo I, Madrid, Oficina de don Blas Roman, 1792.
- CARO, Rodrigo, *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, estudio y edición crítica de Luis María Gómez Canseco, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992.
- CARRASCO FERRER, Marta, “La Iconografía mitológica en el Palacio de Binche bajo María de Hungría”, *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario (2011), pp. 69-91.
- CASAGRANDE, Carla, “La mujer custodiosa”, en *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. II (La Edad Media), bajo la dirección de Christiane Klapisch-Zuber, traducción de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, 4ª ed., Madrid, Grupo Santillana, 2006, pp. 105-146.

- CASAS AGUDO, Ángel, “Poética elegíaca clásica en el Renacimiento: la elegía IV de Fernando de Herrera”, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 111 (2009), pp. 187-218.
- CASTIGLIONE, Baltasar de, *El cortesano*, introducción y notas de Rogelio Reyes Cano, traducción de Juan Boscán, 5ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 2009.
- CASTILLEJO, Cristóbal de, *Obra completa*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999.
- CEBRIÁN, José, “Cuatro poesías inéditas de Fernando de Herrera”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 69 (1992), pp. 263-268.
- “En torno a una epopeya inédita del siglo XVI, el *Hércules animoso* de Juan de Mal Lara”, *Bulletin Hispanique*, 91: 2 (1989), pp. 365-393.
- CELAYA, Gabriel, *Exploracion de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1964.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, España, Punto de Lectura / Santillana Ediciones Generales, 2007.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, 5ª ed., Madrid, Cátedra, 2004.
- *Novelas ejemplares*, edición, estudio y notas de Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2013.
- *Poesías completas, I. Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*, edición, introducción y notas de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 2005.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, tomos I y II, traducción de Francesc Gutiérrez, 2ª ed., Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1997.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, 8ª reimpresión, Barcelona, Herder, 2007.
- CICERÓN, *Tusculanas*, introducción, traducción y notas de Antonio López Fonseca, Madrid, Alianza, 2010.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de, “La sombra de Petrarca en la poesía cancioneril”, *The Court Reconvenes. Courtly Literature across the Disciplines (Selected Papers from the Ninth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, University of British Columbia, 25-31 July, 1998)*, ed. Barbara K. Altmann y Carleton W. Carroll, Cambridge (Reino Unido), D. S. Brower, 2003, pp. 335-344.

- COMPAGNO, Filomena, "El nombre de Petrarca en algunos textos del *Cancionero general* de 1511", *Revista de poética medieval*, 18 (2007), pp. 113-121.
- CORREA, Gustavo, "Garcilaso y la mitología", *Hispanic Review*, 45: 3 (Summer 1977), pp. 269-281.
- CORTINES, Jacobo, "Don Quijote frente a Don Juan", *Burlas y veras de Don Juan*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007, pp. 99-122.
- COSSÍO, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, vol. I, Madrid, Istmo, 1998.
- COSTER, Adolphe, *Fernando de Herrera (el Divino) 1534-1597*, París, Honoré Champion, 1908.
- CREMA, Edoardo, *El seudo misticismo de Petrarca*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1975.
- CRESPO, Ángel, *Dante y su obra*, Barcelona, El Acantilado, 1999.
- CROCE, Benedetto, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1917.
- CRUZ, Anne J., *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso*, Amsterdam / Philadelphia (EE. UU.), John Benjamins, 1988.
- "La mitología como retórica poética: El mito implícito como metáfora en Garcilaso", *Romanic Review*, 77: 4 (November 1986), pp. 404-414.
- "Los *Trionfi* en España: la poética petrarquista, la teoría de la traducción y la lengua vernacular en el siglo XVI", *Anuario de estudios medievales*, 25: 1 (enero 1995), pp. 267-286.
- "Self-Fashioning in Spain: Garcilaso de la Vega", *Romanic Review*, 83: 4 (November 1992), pp. 517-538.
- CUEVAS, Cristóbal, "Amor humano, amor místico: la concepción amorosa de Fernando de Herrera", *Caligrama. Revista insular de filología*, 3 (1990), pp. 3-29.
- CULIANU, Ioan P., *Eros y magia en el Renacimiento. 1484*, prefacio de Mircea Eliade, trad. Neus Clavera y Hélène Rufat, 2ª ed., Madrid, Siruela, 2007.
- DEIMLING, Barbara, *Sandro Botticelli, 1444/45-1510. El poder evocador de la línea*, trad. José García, Colonia, Taschen, 2014.

- DEYERMOND, Alan D., “Las alegorías de amor del marqués de Santillana”, *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, tomo 1/1 (Edad Media. Primer suplemento), ed. Alan D. Deyermond, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 269-273.
- *The Petrarchan Sources of «La Celestina»*, Oxford, Oxford University, 1961.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *España en su literatura*, Barcelona, Salvat, 1969.
- *Garcilaso y la poesía española (1536-1936)*, selección, prólogo y notas crítico-bibliográficas de Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Seminario de Estudios Hispánicos, 1937.
- DIEGO, Gerardo, *Obras completas. Poesía*, vol. I, edición preparada por Gerardo Diego, edición, introducción, cronología, bibliografía y notas de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Alfaguara, 1996.
- DIEL, Paul, *El simbolismo en la mitología griega*, traducción de Mario Satz, 2ª ed., Barcelona, Labor, 1985.
- DIONISIO AREOPAGITA, Pseudo, *Obras completas*, edición preparada por Teodoro H. Martín, presentación de Olegario González de Cardenal, traducción de Hipólito Cid Blanco, reimpresión, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- DUBY, Georges, “El modelo cortés”, en *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. II (La Edad Media), bajo la dirección de Christiane Klapisch-Zuber, traducción de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, 4ª ed., Madrid, Grupo Santillana, 2006, pp. 319-339.
- EGAN, Harvey D., *An Anthology of Christian Mysticism*, 2ª ed., Collegeville (Minnesota, EE.UU.), The Liturgical Press, 1991.
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. Ricardo Anaya, 6ª reimpresión, Madrid, Alianza, 2009.
- *Lo sagrado y lo profano*, trad. Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez Aragón, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.
- ELSAS, Christoph, “La importancia de la mística en la filosofía de Plotino”, *Enrahonar: quaderns de filosofia*, 13 (1986), pp. 11-30.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, reimpresión, Madrid, Sílex, 2013.
- ERASMO DE ROTTERDAM, *Elogio de la locura*, introducción, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, 3ª reimpresión, Madrid, Alianza, 2001.

-
- *Enquiritidion. Manual del caballero cristiano*, introducción, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, “Ecos (menores) de la leyenda de Psique y Cupido en dos poetas sevillanos de la segunda mitad del siglo XVI: Juan de la Cueva y Juan de Arguijo”, *Calamus Renascens*, 1 (2000), pp. 111-119.
- *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI (Cetina, Mal Lara y Herrera)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- “El tema de Apolo y Dafne en Garcilaso de la Vega: paralelos pictóricos”, *Calamus renascens*, 2 (2001), pp. 223-238.
- “La forja del canon épico en la *Academia* de Juan de Mal Lara (con unos versos desconocidos de Fernando de Herrera)”, *Studia Aurea*, 1 (2007), s/p. (recurso electrónico: <http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=74>) [fecha de consulta: 11/11/2014].
- “La recepción de Apuleyo en el Humanismo sevillano renacentista: versiones vernáculas y neolatinas del mito de Psique”, *La mythologie classique dans la littérature néo-latine. En hommage à Geneviève et Guy Demerson*, editora Virginie Leroux, Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand (Francia), Université Blaise Pascal, 2011, pp. 95-107.
- “Noticias inéditas sobre Fernando de Herrera y la *Academia* sevillana en el *Hércules animoso*, de Juan de Mal Lara”, *EPOS. Revista de Filología*, 16 (2000), pp. 133-155.
- ESQUILO, *Tragedias completas*, edición, traducción e introducción de José Alsina Clota, 11ª ed., Madrid, Cátedra, 2007.
- EURÍPIDES, *Tragedias III*, edición y traducción de Juna Miguel Labiano, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 2007.
- FALOMIR, Miguel, *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.
- FARINELLI, Arturo, “Juan Rodríguez del Padrón. Vida y obra”, *Nueva revista de filología hispánica*, 6 (1952), pp. 313-351.
- “Petrarca en España y Portugal”, *Poesía y crítica (temas hispánicos)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954, pp. 37-53.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, Luis, “Alonso de Cartagena y el humanismo”, *La crónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*, 31: 1 (Fall 2008), pp. 175-215.

- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, “De nuevo sobre la consideración de *Algunas obras de Herrera como cancionero petrarquista*”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 610 (octubre 1997), pp. 14-17.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, María Amelia, “Formas de análisis en las *Anotaciones de Fernando de Herrera*”, *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, ed. Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato López, vol. I., Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 803-811.
- “*La mar en medio*. Lectura y distancia en un soneto de Garcilaso según Fernando de Herrera”, *Edad de Oro*, 23 (2004), pp. 369-387.
- FICINO, Marsilio, *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1986.
- FORTINI, Laura, “Itinerari di scrittura: Pietro Bembo e gli *Asolani*”, *La Rassegna della letteratura italiana*, serie VIII, 88: 3 (Settembre-Dicembre 1984), pp. 389-398.
- FOSALBA VELA, Eugenia, “Implicaciones teóricas del alegorismo autobiográfico en la égloga III de Garcilaso. Estancia en Nápoles”, *Studia Aurea*, 3 (2009), pp. 39-104.
- FOSTER, Kenelm, *Petrarca. Poeta y humanista*, traducción castellana de Helena Valentí, Barcelona, Crítica, 1989.
- FUCHS, Eduard, *Historia ilustrada de la moral sexual*, vol. I (Renacimiento), ed. Tomas Huonker, versión española de Juan Guillermo Gómez, Madrid, Alianza, 1996.
- FUCILLA, Joseph G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960.
- “Notes on Anti-Petrarchism in Spain”, *Romanic Review*, 20 (1929), pp. 345-351.
- GAARDER, Jostein, *El mundo de Sofía. Novela sobre la historia de la filosofía*, traducción del noruego al español por Kirsti Baggethun y Asunción Lorenzo, 16^a ed. revisada, Madrid, Siruela, 1995.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- estudio, notas y comentarios de texto, en Garcilaso de la Vega, *Églogas*, edición de Antonio Gallego Morell, Madrid, Narcea, 1972.
- *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, Ínsula, 1970.

-
- *Fama póstuma de Garcilaso de la Vega. Antología poética en su honor; el poeta en el teatro; bibliografía garcilasiana*, Granada, Universidad de Granada, 1978.
 - *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta. Acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, edición, introducción, notas, cronología, biografía e índices de autores citados por Antonio Gallego Morell, 2ª ed. revisada y adicionada, Madrid, Gredos, 1972.
 - “La corte de Carlos V en la Alhambra en 1526”, *Miscelánea de Estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete*, vol. I, Granada, Universidad de Granada / Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1974, pp. 267-294.
 - *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.
 - “Una lanza por Pacheco, editor de Fernando de Herrera”, *El Renacimiento español. Garcilaso y Herrera*, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 311-318.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente, introducción, en Fernando de Herrera, *Poesías*, edición, introducción y notas de Vicente García de Diego, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, pp. VII-XXIII.
- GARCÍA GALIANO, Ángel, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Universidad de Deusto / Reichenberger, 1992.
- GARCÍA GIBERT, Javier, “Petrarca y sus enemigos”, *Sobre el viejo humanismo. Exposición y defensa de una tradición*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2010, pp. 173-208.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Introducción a la mitología clásica*, 1ª edición en «Área de conocimiento: Humanidades», 4ª reimpresión, Madrid, Alianza, 1999.
- GARCÍA LÓPEZ, José, *Resumen de historia de las literaturas hispánicas*, 6ª ed., Barcelona, Teide, 1979.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Obra poética y textos en prosa*, edición de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2001.
- *Obra poética y textos en prosa*, edición de Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.
 - *Obras completas con comentario*, ed. Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 2001.

- GARROTE BERNAL, Gaspar, "Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 4 (1993), pp. 233-255.
- GARROTE PÉREZ, Francisco, "La belleza del retrato en Herrera", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 610 (octubre 1997), pp. 21-23.
- *Naturaleza y pensamiento en España en los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981.
- GLASER, Edward, *Estudios hispano-portugueses: relaciones literarias del Siglo de Oro*, Valencia, Catalia, 1957.
- GILSON, Étienne, *El espíritu de la filosofía medieval*, [trad. Ricardo Anaya] 4ª ed., Madrid, Rialp, 2009.
- *La filosofía en la Edad Media*, tomo II (Siglos XIII y XIV), versión castellana de Arsenio Pacio y Salvador Caballero, Madrid, Gredos, 1958.
- GÓMEZ, David A., "(Auto)parodia y renovación de «Las Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos»", *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 51: 1 (1996), pp. 44-65.
- GÓMEZ FARGAS, Rosa María, "Peculiaridades lingüísticas aragonesas en *Triste deleytaçion*", *Archivo de filología aragonesa*, 42-43 (1989), pp. 21-64.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, "El lenguaje de la ficción en el siglo XVI: tratadistas y creadores", *Edad de Oro*, 23 (2004), pp. 9-32.
- GONZÁLEZ, Zeferino, *Historia de la Filosofía*, vol. I, 2ª ed., Madrid, Agustín Juber, 1886.
- GRAF, Arturo, *Attraverso il Cinquecento*, Turín, Ermanno Loescher, 1888 (Texto digitalizado al cuidado de Danilo Romei, por Banca Dati "Nuovo Rinascimento", 2013).
- GRANJA, Agustín de la, "Garcilaso y la ninfa «degollada»", *Criticón*, 69 (1997), pp. 57-65.
- GREEN, Otis H., *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón*, trad. Cecilio Sánchez Gel, vol. I, Madrid, Gredos, 1969.
- GUERRERO, Gustavo, *Teorías de la lírica*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1998.
- GUISASOLA, Castro, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, Madrid, C.S.I.C., 1973.

- GUREVICH, A. J., *Categories of Medieval Culture*, traducción del ruso al inglés por G. L. Campbell, Londres, Boston (EE.UU.) y Melbourne (Australia), Routledge & Kegan Paul, 1985.
- HAMILTON, Edith, *Mitología. Todos los relatos griegos, latinos y nórdicos*, trad. Carmen Aranda, ilustraciones de Abraham Lacalle, Madrid, Turner, 2004.
- HATZFELD, Helmut, "Los elementos constituyentes de la poesía mística", *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Frank Pierce y Cyril A. Jones, Oxford, The Dolphin Book, 1964, pp. 319-325.
- HAUSER, Arnold, *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, trad. Felipe González Vicen, Madrid, Guadarrama, 1965.
- HEBREO, León, *Diálogos de amor*, traducción de Carlos Mazo del Castillo, introducción, edición, notas e índices de José-María Reyes Cano, Barcelona, PPU, 1986.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María, "Procedimientos compositivos de la sextina: de Arnaut Daniel a Fernando de Herrera", *Revista de literatura*, 49: 98 (1987), pp. 351-424.
- HERRERA, Fernando de, *Algunas obras*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998.
- *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 2006.
- *Tomás Moro*, edición modernizada con prólogo y notas de Francisco López Estrada, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001.
- HERRERA MONTERO, Rafael, *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998.
- HESÍODO, *Los trabajos y los días*, edición bilingüe, introducción, versión rítmica y notas de Paola Vianello de Córdoba, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.
- HOMERO, *Odisea*, traducción de J. M. Pabón, índice onomástico de Ó. Martínez, introducción y revisión de C. García Gual, Barcelona, RBA Coleccionables, 2006 (según la edición de Madrid, Gredos, 1982).
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, edición e introducción de Esteban Torre, Madrid, Editora Nacional, 1977.

- HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, versión española de José Gaos, traducción del francés medieval de Alejandro Rodríguez de la Peña, 4ª reimpresión, Madrid, Alianza, 2005.
- IGAL, Jesús, “La génesis de la Inteligencia en un pasaje de las *Enéadas* de Plotino (V 1, 7, 4-35)”, en *Emerita*, 39 (1971), pp. 129-157.
- JONES, Frederic J., “The Dating of Sonnets 190 and 185 in Petrarch’s *Canzoniere* and Their Possible Implications for the Identity of Laura”, en *Romance Studies*, 7 (Winter 1985-1986), pp. 12-23.
- KENISTON, Hayward, *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1922.
- KENNEDY, Ian G., *Tiziano*, trad. Susana de la Higuera, Colonia, Taschen, 2006.
- KIRKHAM, Victoria, “A Life’s Work”, en VV. AA., *Petrarca. A Critical Guide to the Complete Works*, ed. Victoria Kirkham y Armando Maggi, Chicago / Londres, The University of Chicago, 2009, pp. 6-8.
- KÖNIG, Eberhard, *Grandes maestros del arte italiano. Michelangelo Merisi da Caravaggio*, trad. Claudio Gancho Hernández de la Huerta, Barcelona, Tandem, 2007.
- KOSSOFF, A. David, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española, 1966.
- KRISTELLER, Paul O., *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, compilación de Michael Mooney, trad. Federico Patán López, 1ª reimpresión, Madrid, Fondo de Cultura Económica (Sucursal para España), 1993.
- *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, trad. María Martínez Peñaloza, 2ª reimpresión, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1985.
- La Biblia Vulgata latina*, tomo I (Del *Antiguo Testamento*. El Génesis), traducida y anotada por Phelipe Scio de San Miguel, 3ª ed., Madrid, La Hija de Ibarra, 1807.
- La Biblia Vulgata latina*, tomo II (Del *Antiguo Testamento*. El Éxodo y el Levítico), traducida y anotada por Phelipe Scio de San Miguel, 2ª ed., revista, corregida y aumentada por el mismo traductor, Madrid, Don Benito Cano, 1795.
- La Biblia Vulgata latina*, tomo III (Del *Antiguo Testamento*. El Deuteronomio, Josué, Jueces y Ruth), traducida y anotada por Phelipe Scio de San Miguel, 3ª ed., Madrid, La Hija de Ibarra, 1807.

La Biblia Vulgata latina, tomo VIII (Del Antiguo Testamento. Los Proverbios, el Eclesiastés, el Cantar de los Cantares, la Sabiduría y el Eclesiástico), traducida y anotada por Phelipe Scio de San Miguel, 3ª ed., Madrid, La Hija de Ibarra, 1808.

LAÍN ENTRALGO, Pedro, *Teoría y realidad del otro*, Madrid, Alianza, 1983.

LAPESA, Rafael, “Castillejo y Cetina. Entre poesía de cancionero y poesía italianizante”, *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, vol. II (Siglos de Oro: Renacimiento), ed. Francisco López Estrada, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 149-155.

— *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985.

— *Historia de la lengua española*, prólogo de Ramón Menéndez Pidal, 9ª edición corregida y aumentada, Madrid, Gredos, 1991.

— *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957.

— *La trayectoria poética de Garcilaso*, 2ª ed., Madrid, Alianza, 1985.

La sagrada Biblia nuevamente traducida de la Vulgata latina al español, tomo II (Del Nuevo Testamento. Las Epístolas de S. Pablo, de Santiago, de S. Pedro, de S. Juan, de S. Judas, y el Apocalipsi), traducida y anotada por Félix Torres Amat, Madrid, Don León Amarita, 1823.

LASO DE LA VEGA Y ARGÜELLE, Ángel, *Historia y juicio crítico de la Escuela Poética Sevillana en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijos de Galiano, 1871.

LEFÈVRE, Matteo, “Boscán ante Petrarca. El proyecto de un cancionero imposible”, *Studia Aurea*, 7 (2013), pp. 83-108.

— *Una poesia per l'imperio. Lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Roma, Vecchiarelli, 2006.

LE GENTIL, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, vol. I, Rennes, Philon, 1949.

— “Trayectoria de los cancioneros”, *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, vol. I (Edad Media), ed. Alan D. Deyermond, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 310-315.

LEÓN, Luis de, *Obras del M. Fr. Luis de León, de la orden de San Agustín*, tomo I (*Nombres de Cristo*), reconocidas y cotejadas con varios manuscritos por el P. M. Fr. Antolín Merino, de la misma orden, Barcelona, Juan Olivares, 1846.

- LEWIS, C. S., *Los cuatro amores*, trad. Pedro Antonio Urbina, 9ª ed., Madrid, Rialp, 1999.
- *Studies in Medieval and Renaissance Literature*, Cambridge, Cambridge University, 1998.
- LOKAJ, Rodney J., “Un’officina umanistica: l’epistolografia tra Petrarca e Boccaccio”, *Petrarca e Boccaccio. Modelli letterari fra Medioevo e Umanesimo*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2006, pp. 103-130.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, 2ª ed. revisada, Sevilla, Alfar, 2000.
- “Las Anotaciones y los géneros poéticos”, *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.
- LÓPEZ BUENO, Begoña; REYES CANO, Rogelio, “Garcilaso de la Vega y la poesía en tiempos de Carlos V”, *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, tomo II (Siglos de Oro: Renacimiento), ed. Francisco López Estrada, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 98-113.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, “Modernidad de Garcilaso”, *Spanish Literature: From Origins to 1700. A Collection of Essays*, vol. II, ed. David William Foster, Daniel Altamiranda y Carmen de Urioste, Nueva York y Londres, Garland, 2001, pp. 205-213.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo (Marqués de Santillana), *Obras completas*, edición, introducción y notas de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano, “La parodia de la poesía amorosa culta en Quevedo: el *Romance XLI*”, *RILCE. Revista de filología hispánica*, 17: 2 (2001), pp. 225-232.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, “Boccaccio y Petrarca en dos comedias españolas del [siglo] XVII”, *Lectores, editores y audiencia. La recepción en la literatura hispánica*, ed. María Cecilia Trujillo Maza, Barcelona, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 293-302.
- LÓPEZ MÁRQUEZ, Alicia María, *El adjetivo en la última traducción del siglo XVI de los Triumphi de Petrarca: Hernando de Hozes*, Granada, Comares, 2013.
- “El escollo de la métrica en un texto poético. La traducción de Hernando de Hozes de los *Triumphi* de Petrarca: la adición y la omisión”, *Estudios de traducción*, 4 (2014), pp. 9-20.

- LÓPEZ SUÁREZ, Mercedes, *Tradición petrarquista y manierismo hispánico. De las antologías a Luis Martín de la Plaza*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009.
- MACRÌ, Oreste, *Fernando de Herrera*, versión castellana de María Dolores Galvarriato, revisada por el autor, Madrid, Gredos, 1959.
- MAEZTU, Ramiro de, *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, 11ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- MAL LARA, Juan de, *Hércules animoso*, estudio preliminar, notas y edición crítica de Francisco Javier Escobar Borrego, 3 volúmenes, México, D.F., Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2015.
- *La Philosophía vulgar*, edición e introducción de Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2013.
- *Obras completas*, vol. II (*Recebimiento. Descripción de la Galera Real*), edición y prólogo de Manuel Bernal Rodríguez, Madrid, Biblioteca Castro, 2005.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.
- “La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 68 (1992), pp. 5-71.
- “*Triunfo de la Muerte* de Petrarca, traducido por Juan de Coloma”, *Anuario de estudios medievales*, 23 (1993), pp. 563-577.
- MARAÑÓN, Gregorio, “El destierro de Garcilaso de la Vega”, *Espanoles fuera de España*, 5ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1961, pp. 65-95.
- MARCHESE, Angelo; FORRADELLAS, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, versión castellana de Joaquín Forradellas, 6ª ed., Barcelona, Ariel, 1998.
- MARCHESE, Simone, “Petrarch’s Philological Epic (*Africa*)”, en VV. AA., *Petrarch: A Critical Guide to the Complete Works*, ed. Victoria Kirkham y Armando Maggi, Chicago / Londres, The University of Chicago, 2009, pp. 113-130.
- MARQUÉS DE LAURENCÍN, “El poeta Garcilaso de la Vega no vistió el hábito de Alcántara. Errónea atribución de su retrato”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXV (1914), pp. 532-556.
- MARTINELLI, Bartolo, *Petrarca e il Ventoso*, Roma, Minerva Italica, 1977.

- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, edición, introducción y notas de Joaquín González Muela, Madrid, Castalia, 1970.
- MARTÍNEZ NAVARRO, María del Rosario, “El antipetrarquismo en España. El caso de Cristóbal de Castillejo”, *Esfera*, 2 (2009), s/p. (revista digitalizada en CD-ROM).
- MASON, Michael, “The God of Wrath and the *Mysterium tremendum*”, *Love and Violence*, editado por el padre Bruno de Jesús-Marie, O.C.D, traducido del francés al inglés por George Lamb, Londres, Sheed & Ward, 1954, pp. 235-250.
- MATA, Carlos, “Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro. Dos sonetos del conde de Villamediana”, *Anuario Filosófico*, 33 (2000), pp. 641-653.
- MATA INDURÁIN, Carlos, “El Humanismo y la defensa de las lenguas vernáculas”, *Ínsula Barañaria*, 2012 (Recurso electrónico: <https://insulabaranaria.wordpress.com/2012/11/18/el-humanismo-y-la-defensa-de-las-lenguas-vernaculas/>) [fecha de consulta: 04/06/2015].
- MAZZOTTA, Guiseppe, *The Worlds of Petrarch*, Durham (EE.UU.) / Londres, Duke University, 1993.
- MELE, Eugenio, “Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia”, *Bulletin Hispanique*, 25: 2 (1923), pp. 108-148.
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *Historia de la filosofía en España hasta el siglo XX*, Madrid, Renacimiento [1929].
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. X, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.
- *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo II (Siglos XVI y XVII), Madrid, Conse Superior de Investigaciones Científicas, 1940. Recurso digitalizado por Fundación Ignacio Larramendi, 2009 (<http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&idUnidad=100033&posicion=1>) [fecha de consulta: 24/07/2015].
- MEREGALLI, Franco, “Las relaciones literarias entre España e Italia en el Renacimiento”, *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas: celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962*, coord. por Cyril A. Jones y Frank Pierce, Oxford, The Dolphin Book, 1964, pp. 127-140.
- MICHEL, Alfredo de, “Acerca de las influencias petrarquistas en España y en la naciente poesía novohispana”, *Literatura mexicana*, 18: 1 (2007), pp. 109-116.
- MONDÉJAR, José, “Teoría y práctica en la obra de los humanistas andaluces del vulgar (ss. XV y XVI): primera parte”, *E.L.U.A. Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, 13 (1999), pp. 193-227.

- MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, ed. Asunción Rallo, 3ª ed., Madrid, Cátedra, 1999.
- MONTERO, Juan, *Fernando de Herrera y el Humanismo sevillano en tiempos de Felipe II (Antología de prosa herreriana en su contexto)*, Sevilla, Colección Giralda / Ayuntamiento de Sevilla, 1998.
- “Garcilaso y Herrera”, *Centro Virtual Cervantes. 500 años de Garcilaso*, 2001 (Recurso electrónico: http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso/anotaciones/montero_delgado.htm) [fecha de consulta: 05/06/2013].
- *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas. Estudio y edición crítica*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1987.
- “Poesía e historia en torno a Lepanto: el ejemplo de Fernando de Herrera”, *Andalucía Moderna (III). Actas del II Congreso de Historia de Andalucía*, Córdoba, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Cajasur, 1995, pp. 283-289.
- MORABITO, María Teresa, “El tema de la caída en el Siglo de Oro”, *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez, Madrid / Frankfurt, Iberoamérica / Vervuert, 2002, pp. 1355-1366.
- MORALES BOUIN, Elga, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981.
- MORRÁS, María, presentación, en VV. AA., *Manifiestos del humanismo*, selección, traducción, presentación y epílogo de María Morrás, Barcelona, Península, 2000, pp. 9-21.
- MORRÁS, María; LÓPEZ CASAS, María Mercè, “Lectura y difusión de los *Libros de Séneca* (A propósito de un testimonio desconocido)”, *Revista de Filología Española*, 81: 1/2 (2001), pp. 137-163.
- MUIR, Edward, *Ritual in Early Modern Europe*, 2ª reimpresión, Cambridge, University Press, 2000.
- NAVARRETE, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, versión española de Antonio Cortijo Ocaña, Madrid, Gredos, 1997.
- NEUMEISTER, Sebastian, “La utopía de un héroe político-cristiana: El Tomás Moro de Fernando de Herrera”, *Studia Aurea: Revista de Literatura y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 4 (2010), pp. 147-158.
- O’ROURKE BOYLE, Marjorie, *Petrarch’s Genius. Pentimento and Prophecy*, Los Angeles, Berkeley (EE.UU.) y Oxford (Reino Unido), University of California, 1991.

- OROZCO DÍAZ, Emilio, "Pensamiento y doctrina poética de Herrera. Obra y estilo", *Grandes poetas renacentistas (Garcilaso, Herrera, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz)*, edición e introducción de José Lara Garrido, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, pp. 97-109.
- *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*, Madrid, Guadarrama, 1959.
- "Realidad y espíritu en la lírica de Herrera (Sobre lo humano de un poeta «divino»)", *Boletín de la Universidad de Granada*, 23 (1951), pp. 3-35.
- OVIDIO, *Arte de amar. Remedios de amor*, introducción, traducción y notas de Juan Luis Arcaz Pozo, 3ª reimpresión, Madrid, Alianza, 2006.
- *Metamorfosis*, tomo I (Libros I-V), edición bilingüe, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, 5ª ed., 1ª reimpresión, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- *Metamorfosis*, tomo II (Libros VI-X), edición bilingüe, texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira, Madrid, 5ª ed., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
- *Metamorfosis*, tomo III (Libros XI-XV), edición bilingüe, traducción por Antonio Ruiz de Elvira, texto, notas e índices de nombres por Bartolomé Segura Ramos, 4ª ed., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
- PACCA, Vinicio, *Petrarca*, 3ª ed., Milán, Laterza, 2005.
- PACHECO, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, edición e introducción de Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1985.
- PARKER, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1986.
- PEDRAZA, Felipe B., "La parodia del petrarquismo en las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega", *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Biblioteca de la Caja de Ahorro de Salamanca, 1981, pp. 615-638.
- PEDRAZA, Felipe B.; RODRÍGUEZ, Milagros, *Manual de literatura española. II. Renacimiento*, Tafalla (Navarra), Cénlit, 1980.
- PELLEGRINO, Francesca; POLETTI, Federico, *Episodios y personajes de la literatura*, trad. Juan Carlos Gentile Vitale, Barcelona, Electa, 2004.
- PEÑA MUÑOZ, Margarita, "Juan de la Cueva, poeta del cancionero *Flores de baria poesía*", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980)*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 799-805.

-
- “Poetas italianos y españoles en Indias. En la senda de Petrarca”, *Revista de la Universidad de México*, 88 (2011), pp. 34-38.
- PEPE SARNO, Inoria, “Itinerario di un amore. «Algunas obras» di Fernando de Herrera come canzoniere”, *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, a cura di Inoria Pepe Sarno, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 479-493.
- “La «Luz» de la «Aurora»: Variantes en dos sonetos de Fernando de Herrera”, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans, Madrid, Istmo, 1986, pp. 409-418.
- PÉREZ BOSCH, Estela, *Los valencianos del “Cancionero general”: estudio de sus poesías*, Valencia, Universitat de València, 2008.
- PÉREZ BERNAL, M.^a Dolores, *La metáfora poética, lingüística y convencional*, Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- PÉREZ DE OLIVA, Fernán, *Diálogo de la dignidad del hombre*, 2^a ed., Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, s/a.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis, “La fecha de nacimiento de Garcilaso de la Vega a la luz de un nuevo documento biográfico”, *Criticón*, 78 (2000), pp. 45-57.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio, *El amor en la literatura*, Madrid, Tecnos, 1983.
- PERUGI, Maurizio, “L’ «escondit» del Petrarca (Rime CCVI)”, *Lectura Petrarce X. Atti e memorie dell’academia Patavina* 3, Florencia, L. S. Olschki, 1990, pp. 201-228.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, tomos I y II, preliminares, traducción y notas de Jacobo Cortines, texto italiano establecido por Gianfranco Contini, estudio introductorio de Nicholas Mann, 2^a ed., Madrid, Cátedra, 1997 y 1999.
- *Cancionero*, traducción e introducción de Ángel Crespo, Barcelona, Bruguera, 1983.
- *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, 3^a ed., nuova edizione aggiornata, Milán, Arnoldo Mondadori, 2008.
- *Cartas a los más ilustres varones de la Antigüedad*, edición bilingüe, introducción, traducción y notas de Andrés Ortega Garrido, prólogo de Ángel Gómez Moreno, Sevilla, Espuela de Plata, 2014.
- *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*, traducción de Francisco de Madrid, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1513.

- *Excelencia de la vida solitaria*, traducido de latín en romance por el licenciado Pena, Madrid, Atlas, 1944.
- *La lira y el laurel: poesía latina selecta*, edición bilingüe, selección, traducción en verso y notas de Alicia de Colombí-Monguió, introducción y notas de Alejandro Higashi, Barcelona, Anthropos, 2013.
- *La medida del hombre. Remedios contra la buena y la mala suerte*, selección, traducción, presentación y apéndice de José María Micó, Barcelona, Península, 1999.
- *Letters on Familiar Matters (Rerum familiarum libri)*, tomo I (Books I-VIII), trad. Aldo B. Bernardo, Nueva York, Italica, 2005.
- *Letters on Familiar Matters (Rerum familiarum libri)*, tomo II (Books IX-XVI), trad. Aldo B. Bernardo, Nueva York, Italica, 2005.
- *Letters on Familiar Matters (Rerum familiarum libri)*, tomo III (Books XVII-XXIV), trad. Aldo B. Bernardo, Nueva York, Italica, 2005.
- *Mi secreto. Epístolas (selección)*, edición bilingüe de Rossend Arqués Corominas, traducción de Rossend Arqués Corominas y Anna Saurí, Madrid, Cátedra, 2011.
- *Obras I. Prosa*, al cuidado de Francisco Rico, textos, prólogos y notas de Pedro M. Cátedra, José M. Tatjer y Carlos Yarza, Madrid, Alfaguara, 1978.
- *Rime sparse*, a cura di Giovanni Ponte, Milán, Mursia, 1979.
- *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milán, Arnoldo Mondadori, 1996.
- *Triunfos*, edición bilingüe de Guido M. Cappelli, traducción de Jacobo Cortines y Manuel Carrera Díaz, Madrid, Cátedra, 2003.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, traducción, introducción, edición y notas de Pedro J. Quetglas, Barcelona, Promociones y Publicidades Universitarias, 1988.
- PINTO, Mario di, “Non sgozzate la ninfa Elisa”, *Collanda di Testi e Studi Ispanici*, Pisa, Giardini, 1986, pp. 123-143.
- PLATÓN, *Diálogos I. Apología de Sócrates-Critón-Eutifrón-Ion-Lisis-Cármides-Hipias Menor-Hipias Mayor-Laques-Protágoras*, introducción general de E. Lledó Íñigo, traducción y notas de J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo y C. García Gual, Barcelona, RBA Coleccionables, 2007 (según la edición de Madrid, Gredos, 1982).

-
- *Diálogos II. Gorgias-Menéxeno-Eutidemo-Menón-Crátilo*, introducciones, traducciones y notas de J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Oliveri y J. L. Calvo, Barcelona, RBA Coleccionables, 2007 (según la edición de Madrid, Gredos, 1982).
 - *Diálogos III. Fedón-Banquete-Fedro*, introducciones, traducciones y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Barcelona, RBA Coleccionables, 2007 (según la edición de Madrid, Gredos, 1982).
 - *Diálogos IV. República*, introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan, Barcelona, RBA Coleccionables, 2007 (según la edición de Madrid, Gredos, 1982).
 - *Diálogo V. Parménides-Teeteto-Sofista-Político*, introducciones, traducciones y notas de M^a. I. Santa Cruz, Á. Vallejo Campos y N. Luis Cordero, Barcelona, RBA Coleccionables, 2007 (según la edición de Madrid, Gredos, 1982).
- PLOTINO, *Enéadas*, vols. I (Libros I-II), II (Libros III-IV) y III (Libros V-VI), introducción general, traducción y notas de Jesús Igal, Barcelona, RBA Coleccionables, 2009 (según la edición de Madrid, Gredos, 1982).
- Poética silva. *Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*, edición de Inmaculada Osuna, tomos I y II, Córdoba / Sevilla, Universidad de Córdoba / Universidad de Sevilla, 2000.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, “La ninfa degollada de Garcilaso (*Égloga III*, vv. 225-232)”, *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 128-140.
- PORTAL, Frédéric, *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, trad. Francesc Gutiérrez, Palma de Mallorca, Sophia Perennis, 2005.
- PRIETO, Antonio, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975.
- *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis secretos*, Madrid, Cátedra, 1991.
 - *La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, 2^a ed., Madrid, Cátedra, 1998.
- QUILLEN, Carol Everhart, *Reading the Renaissance: Petrarch, Augustine, and the Language of Humanism*, Ann Arbor (EE.UU.), University of Michigan, 1998.
- QUONDAM, Amedeo, “Riscrittura, citazione, parodia del codice. Il Petrarca spirituale di Girolamo Malipiero”, *Studi e problemi di critica testuale*, 17 (1978), pp. 77-125.

- RECIO, Roxana, "Algunas notas sobre el concepto de triunfo como género: el caso del *Triunfo de amor* de Juan del Encina", *Hispanófila*, 109 (septiembre 1993), pp. 1-10.
- "Imitación, adaptación y asimilación: la transmisión de la poética petrarquista de *I Trionfi*", *Revista de poética medieval*, 18 (2007), pp. 197-210.
- "Las traducciones del *Triunfo de Amor* de Petrarca de Álvaro Gómez y Guillaume de Belliard: importancia de la poética cancioneril castellana", *Revista chilena de estudios medievales*, 1 (enero-junio 2012), pp. 51-74.
- *Petrarca en la Península Ibérica*, Alcalá de Henares / Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.
- RENAUDET, Augustin, *Études érasmienne (1521-1527)*, París, Librairie E. Droz, 1939.
- REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, 7ª ed., Madrid, Cátedra, 2010.
- REYES CANO, José-María, "Petrarca-Bembo, Garcilaso-Herrera: el proyecto de un nuevo canon", *Atti del XX Convegno*, vol. I (*La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche*), al cuidado de Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale, Roma, Associazione Ispanisti Italiani, 2002, pp. 3-28.
- REYES CANO, Rogelio, "Algunas precisiones sobre el antiitalianismo de Cristóbal de Castillejo", *De Tartesso a Cervantes*, ed. Christian Wentzlaff-Eggebert, Colonia / Viena, Böhlau, 1985, pp. 89-108.
- "Algunos aspectos de la relación de Cristóbal de Castillejo con la literatura italiana", *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario (2000), pp. 211-224.
- *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo (tradición y modernidad en la encrucijada poética del siglo XVI)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000.
- *Medievalismo y renacentismo en la obra poética de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, Fundación Juan March, 1980.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, "Sobre acotaciones en el *Códice de autos viejos*", *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universitat de València, 1991, pp. 13-35.
- RICHTHOFEN, Erich von, "Petrarca, Dante y Andrea Capellanus: fuentes inadvertidas de *La Cárcel de Amor*", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 1 (1976), pp. 30-38.

- RICO, Francisco, “Cuatro palabras sobre Petrarca en España (siglos XV y XVI)”, *Atti dei Convegni Lincei*, volumen 10 (Convegno Internazionale Francesco Petrarca [Roma-Arezzo-Padova-Arquà Petrarca, 24-27 aprile 1974]), Roma, Accademia dei Lincei, 1976, pp. 49-58.
- “De Garcilaso y otros petrarquismos”, *Revue de littérature comparée*, 52: 2/4 (1978), pp. 325-338.
- “El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)”, *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-551.
- *El sueño del humanismo (De Petrarca a Erasmo)*, 1ª reimpresión, Madrid, Alianza Universidad, 1993.
- *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*, Roma / Padua, Antenore, 2012.
- “Sobre las autobiografías de Petrarca”, *Estudi General: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 11 (1991), pp. 73-80.
- *Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del Secretum*, Padua, Antenore, 1974.
- RICO VERDÚ, José, *La innovación literaria del Renacimiento. Garcilaso de la Vega*, 1ª reimpresión, Madrid, Cincel, 1983.
- RIQUER, Marín de, “El Africa de Petrarca y la Crónica sarracina de Pedro del Corral”, *Revista de bibliografía nacional*, 4 (1943), pp. 293-295.
- RIVERS, Elias L., “Cervantes y Garcilaso”, *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, dirección de Manuel Criado de Val, Madrid, Patronato «Arcipreste de Hita», 1981, pp. 963-968.
- “Garcilaso divorciado de Boscán”, *Homenaje a Rodríguez-Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, vol. II, Madrid, Castalia, 1966, pp. 121-129.
- Introducción, en Garcilaso de la Vega, *Obras completas con comentario*, edición crítica de Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 2001, pp. 29-33.
- “La paradoja pastoril del arte natural”, *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, ed. Elias L. Rivers, trad. Alberto Adell, reimpresión, Barcelona, Ariel, 1981, pp. 285-308.
- “Some Ideas about Language and Poetry in Sixteenth-Century Spain”, *Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain*, Newark (Delaware, EE. UU.), Juan de la Cuesta, 2009, pp. 121-130.

- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*, Madrid, Real Academia Española, 1968.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, “El divino Herrera y la Condesa de Gelves”, *Miscelánea de Andalucía*, Madrid, Páez, 1927, pp. 157-202.
- ROJAS, Fernando de, *Celestina*, edición e introducción de Pedro M. Piñero, guía de lectura de Fernando Rayo y Gala Blasco, 46ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 2008.
- ROMOJARO, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- RONNBERG, Ami; MARTIN, Kathleen, *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*, trad. Isabel Saval Pou, Pablo Ripollés Arenas y Julia Gara Lecuona Allende, Madrid, Taschen, 2011.
- ROUGEMENT, Denis de, *El amor y Occidente*, 9ª ed., Barcelona, Kairós, 2006.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, “«Allí mi corazón tuvo su nido»: El amor napolitano de Garcilaso”, *Atti del XX Convegno*, vol. I (*La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche*), al cuidado de Domenico Antonio Cusato y Loretta Frattale, Roma, Associazione Ispanisti Italiani, 2002, pp. 277-286.
- RUFO Y CARRILLO, Luis, *Las quinientas apotegmas de D. Luis Rufo, hijo de D. Juan Rufo, jurado de Córdoba, dirigidas al príncipe nuestro señor (siglo XVII)*, ed. José María Sbarbi y Osuna, Madrid, Alejandro Gómez Fuentenebro, 1882.
- RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita), *Libro del Arcipreste (Libro de buen amor)*, edición crítica de Anthony N. Zahareas y Óscar Pereira Zazo, Madrid, Akal, 2009.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *Entre Narciso y Proteo. Lírica y estilística de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia el Hispanismo, 2007.
- *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2009.
- *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997.
- “Mitología del ascenso en los sonetos herrerianos”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 610 (octubre 1997), pp. 6-9.
- RUSSELL, Peter E., “Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo XV”, *Temas de «La Celestina» y otros estudios. Del «Cid» al «Quijote»*, trad. Alejandro Pérez, Barcelona / Caracas / México, Ariel, 1978, pp. 207-239.

- SALINAS, Pedro, *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*, 3ª ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1963.
- SAN AGUSTÍN, *Obras completas II. Las Confesiones*, texto bilingüe, edición crítica y anotada por el padre Angel Custodio Vega, 1ª ed. (11ª impresión), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.
- *Obras completas XVI. La Ciudad de Dios (1.º)*, edición bilingüe, traducción de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero, introducción y notas de Victorino Capánaga, 6ª ed. (actualizada), Madrid, Autores Cristianos, 2007.
- *Obras de San Agustín*, vol. I (Introducción general. Vida de San Agustín, escrita por San Posidio. Introducción a los Diálogos. *Soliloquios*. *De la vida feliz*. *Del orden*. Bibliografía agustiniana), edición bilingüe preparada por el padre Victorino Capanaga, 4ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1969.
- *Obras de San Agustín*, vol. III (Obras filosóficas: *Contra los académicos*. *Del libre albedrío*. *De la cantidad del alma*. *Del maestro*. *Del alma y su origen*. *De la naturaleza del bien: contra los maniqueos*), edición bilingüe, versión, interpretaciones y notas de los padres Victorino Capanaga, Evaristo Seijas, Eusebio Cuevas, Manuel Martínez, Mateo Lanseros, 4ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1971.
- SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, introducción general por Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Poesía*, edición e introducción de Domingo Ynduráin, 8ª ed., Madrid, Cátedra, 1993.
- *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, ed. Crisogono de Jesús, O.C.D., Lucinio del SS. Sacramento, O.C.D., Matías del Niño Jesús, O.C.D., Alberto de la V. del Carmen, O.C.D, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1950.
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, “Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)”, *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, 1 (1982), pp. 35-48.
- SANTAGATA, Marco, “Acedía, *aegritudo*, depresión: modernidad de un poeta medieval”, trad. Margarita Borreguero Zuloaga, *Cuadernos de filología italiana*, n. extraordinario (2005), pp. 17-25.
- *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, nuova edizione, Bolonia, Il Mulino, 1992.

- SANTILLANA, Marqués de; MENA, Juan de, *Poesía*, edición, estudio y notas de Elena Villamana, 5ª ed., Zaragoza, Ebro, 1961.
- SEBOLD, Russell P., “Las dulces prendas de Garcilaso: Guiomar, Elena y Beatriz (Aunque una de ellas acaso no lo fuera demasiado)”, *Salina*, 22 (2008), pp. 55-64.
- SECO, Esperanza, “Literatura italiana y española: influencia de Petrarca en Garcilaso de la Vega”, *Didáctica*, 4 (1992), pp. 267-277.
- SEIGNEURET, Jean-Charles, *Dictionary of Literary Thems and Motifs*, tomo I (A-J), Westport (Connecticut, EE.UU.), Greenwood, 1988.
- SENABRE, Ricardo, “Sobre la lírica de Herrera: teoría y práctica”, *Homenaje a Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp. 655-667.
- SÉNECA, *Diálogos. Sobre la providencia-Sobre la ira-Sobre la vida feliz-Sobre el ocio-Sobre la tranquilidad del espíritu-Sobre la brevedad de la vida-Consolaciones-Apocolocintosis*, traducción y notas de Juan Mariné Isidro, Barcelona, RBA Coleccionables, 2008 [según la edición de Madrid, Gredos, 1982].
- *Epístolas morales a Lucilio*, tomo I (Libros I-IX, Epístolas 1-80), introducción general de Antonio Fontán, traducción y notas de Ismael Roca Meliá, Barcelona, RBA Coleccionables, 2008 (según la edición de Madrid, Gredos, 1982).
- *Epístolas morales a Lucilio*, tomo II (Libros X-XX y XXII [FRS.], Epístolas 81-125), traducción y notas de Ismael Roca Meliá, Barcelona, RBA Coleccionables, 2008 (según la edición de Madrid, Gredos, 1982).
- *Sobre la felicidad*, introducción, versión y comentarios de Julián Marías, 1ª reimpresión, Madrid, Alianza, 2001.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.
- SERRANO PONCELA, Segundo, “El siervo de amor: Fernando de Herrera”, *Anales de la Universidad de Chile*, 83-84 (1951), pp. 132-142.
- SPITZER, Leo, “Garcilaso, *Third Eclogue*, Lines 265-271”, *Hispanic Review*, 20: 3 (July 1952), pp. 243-248.
- STANTON, Edward F., “Garcilaso’s sonnet XXIII”, *Hispanic Review*, XI (1972), pp. 198-205.
- TERRY, Arthur, “A Note on Metaphor and Concept in the Siglo de Oro”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 31: 2 (April 1954), pp. 91-97.

- THIÉBAUX, Marcelle, "An Unpublished Allegory of the Hunt of Love: *Li dis dou cerf amoureux*", en *Studies in Philology*, 62: 4 (July 1965), pp. 531-545.
- TRABADO CABADO, José Manuel, "Herrera y Cervantes frente al mito de Ícaro en la poesía cancioneril (Dos notas sobre la poética herreriana y un contrapunto cervantino)", en *Estudios humanísticos. Filología*, 18 (1996), pp. 11-36.
- Tristán e Iseo*, reconstrucción en lengua castellana e introducción por Alicia Yllera, 6ª reimpresión, Madrid, Alianza, 2005.
- TURNER, John H., *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, Londres, Tamesis, 1976.
- VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, ed. Antonio Quilis, Madrid, Libertarias, 1999.
- VALENCY, Maurice, *In Praise of Love. An Introduction to the Love-Poetry of the Renaissance*, Nueva York, Octagon, 1975.
- VAQUERO SERRANO, M.^a Carmen, "Doña Beatriz de Sá, la Elisa posible de Garcilaso. Su genealogía". *LEMIR: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 7 (2003), s/p. (Recurso electrónico: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista7/BEATRIZ.htm>) [fecha de consulta: 08/12/ 2012].
- "Doña Guiomar Carrillo: la desconocida amante de Garcilaso", *Ibid.*, 4 (2000), s/p. (Recurso electrónico: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista4/Vaquero/Vaquero.htm>) [fecha de consulta: 08/12/ 2012].
- "Doña Mencía de la Cerda, ¿dama que suscitó una copla de Garcilaso?", *Lemir*, 17 (2013), pp. 23-36 (Recurso electrónico: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista17/02_Vaquero_Carmen.pdf) [fecha de consulta: 30/09/2014].
- "Dos mujeres en la vida de Garcilas: Guiomar Carrillo y Beatriz de Sá", *Per Abbat. Boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 1 (2006), pp. 103-112.
- "Dos sonetos para dos Sás: Garcilaso y Góngora", *Lemir*, 11 (2007), pp. 37-44 (Recurso electrónico: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista11/03Vaquero_Carmen.pdf) [fecha de consulta: 20/09/2014].
- *Garcilaso: aportes para una nueva biografía. Los Ribadeneira y Lorenzo Suárez de Figueroa*, Ciudad Real, Oretania, 1999.
- *Garcilaso. Poeta del amor, caballero de la guerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002.
- *Garcilaso, príncipe de poetas. Una biografía*, prólogo de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, CEEH / Marcial Pons Historia, 2013.

- “Garcilaso traicionado. Vida de Guiomar Carrillo: sus hijos Lorenzo Laso, María de Jesús y de Guzmán y María Ponce de León”, *Lemir*, 14 (2010), pp. 121-203 (Recurso electrónico: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/09_Vaquero_Carmen.pdf) [fecha de consulta: 21/09/2014].
- “La fecha de muerte de Beatriz de Sá, la más que posible Elisa de Garcilaso”, *Lemir*, 15 (2011), pp. 235-244 (Recurso electrónico: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista15/11_Vaquero_Carmen.pdf) [fecha de consulta: 11/09/2014].
- VAQUERO SERRANO, M.^a Carmen; LÓPEZ DE LA FUENTE, Juan José, “¿Garcilaso traicionado?, María de Jesús, hija de Guiomar Carrillo”, *Lemir*, 14 (2010), pp. 57-68 (Recurso electrónico: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista14/05_Vaquero_Carmen.pdf) [fecha de consulta: 20/09/2014].
- VAUGHT, Carl G., *The Journey toward God in Augustine's Confessions. Books I-VI*, Nueva York, State University of New York, 2003.
- VÁZQUEZ, Manuel Ángel, *Poesía y poética de Fernando de Herrera*, Madrid, Narcea, 1983.
- VEGA, Lope de, *Laurel de Apolo*, Londres, Señores Leclere y Compañía, 1824.
- VILANOVA, Antonio, “Fernando de Herrera”, *Historia general de las literaturas hispánicas*, bajo la dirección de Guillermo Díaz-Plaja, vol. II, Barcelona, Barna, 1951, pp. 689-751.
- “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”, *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. III, bajo la dirección de Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Barna, 1953, pp. 567-691.
- VIRGILIOMARÓN, Publio, *Eneida*, vol. II (Libros IV-VI), texto latino, introducción, traducción y notas de Luis Rivero García, Juan A. Estévez Sola, Miryam Librán Moreno y Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2011.
- VOSSLER, Karl, *La soledad en la poesía española*, trad. J. M. Sacristán, Madrid, Visor Libros, 2000.
- VRANICH, Stanko B., *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Valencia / Chapel Hill (EE.UU.), Albatros Hispanofilia, 1981.
- VV. AA., *Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas (siglos XVI y XVII)*, ed. Encarnación García Dini, Madrid, Cátedra, 2007.
- VV. AA., *Cancionero musical de la Catedral de Segovia*, estudio y edición de Víctor de Lama de la Cruz, prólogo de Alan Deyermond, Valladolid, Junta de Castilla y León—Conserjería de Cultura y Turismo, 1994.

- VV. AA., *Códice de autos viejos. Selección*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Castalia, 1988.
- VV. AA., *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, ed. Léo Rouanet, vol. I, Barcelona / Madrid, "L'Avenç" / Librería de M. Murillo, 1901.
- VV. AA., *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, vol. II, Madrid, por don Antonio de Sancha, 1779.
- VV. AA., *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé, 2ª ed. ampliada, 2ª reimpresión, Madrid, Akal, 2006.
- VV. AA., *El cancionero de Uppsala*, ensayo por Jesús Riosalido, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1983.
- VV. AA., *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado / Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenario de Felipe II y Carlos V, 1998.
- VV. AA., *O cancionero musical e poético da Biblioteca Pública Hortênsia*, edición, prólogo y notas de Manuel Joaquim, Coimbra, Instituto para a Alta Cultura, 1940.
- WALTHER, Ingo F.; WOLF, Norbert, *Obras maestras de la iluminación. Los manuscritos más bellos del mundo desde el año 400 hasta 1600*, trad. Pablo Álvarez Ellacruía, Lidia Álvarez Grifoll, Ambrosio Berasain Villanueva, Ramon Monton i Lara, Mireia Oliva Doral y Vicenç Prat i Baqué, Madrid, Taschen, 2005.
- WARDROPPER, Bruce W., "La comedia española", *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, vol. III (Siglos de Oro: Barroco), ed. Bruce W. Warddropper, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 239-247.
- WENZEL, Siegfried, "Petrarch's Accidia", *Studies in the Renaissance*, 8 (1961), pp. 36-48.
- WHINNOM, Keith, "Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general*", *Filología*, XIII (1968-1969), pp. 361-381.
- WILKINS, Ernest H., "On Petrarch's Accidia and His Adamantine Chains", *Speculum*, 37: 4 (October 1962), pp. 589-594.
- *Studies in the Life and Works of Petrarch*, Cambridge (EE.UU.), Medieval Academy of America, 1955.
- *Vita del Petrarca e La formazione del «Canzoniere»*, a cura di Remo Ceserani, traduzione dall'americano di Remo Ceserani, 2ª ed., Milán, Feltrinelli, 1980.

- WILLIAMS, Palema, *Through Human Love to God. Essays on Dante and Petrarch*, Leicester (Reino Unido), Troubador, 2007.
- YARZA, Carlos, “Vida de Petrarca”, en *Obras I. Prosa*, de Francesco Petrarca, al cuidado de Francisco Rico, textos, prólogos y notas de Pedro M. Cátedra, José M. Tatjer y Carlos Yarza, Madrid, Alfaguara, 1978, pp. XLVIII-LXXIX.
- YNDURÁIN, Domingo, *Aproximación a San Jua de la Cruz. Las letras del verso*, Madrid, Cátedra, 1990.
- “La invención de una lengua clásica (Literatura vulgar y Renacimiento en España)”, *Edad de Oro*, vol. I, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1982, pp. 13-34.
- ZAMBON, Francesco, “Sulla fenice del Petrarca”, en *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, tomo I (Dal Medioevo al Petrarca), Florencia, Olschki, 1983, pp. 411-425.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, “Sobre petrarquismo”, *De Garcilaso a Valle-Inclán*, Buenos Aires, Sudamericana, 1950, pp. 13-62.
- ZOTTOLI, Angelo Andrea, “Il numero solare nell’ordinamento dei *Rerum vulgariū fragmenta*”, en *La Cultura*, 8 (1927-1928), pp. 337-348.

B. FUENTES DE LÁMINAS

- <http://aquileana.wordpress.com/2007/08/05/icaro/> (“Ícaro”, *La Audacia de Aquiles*) [fecha de consulta: 10/03/2013].
- <http://arthistoryreference.com/a1/632.htm> (“Domenico Tintoretto”, *Art History Reference*) [fecha de consulta: 10/05/2013].
- <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=31567> (“Garcilaso de la Vega [1503-1536]”, *Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes*) [fecha de consulta: 28/02/2013].
- http://books.google.co.ve/books/about/Versos_de_Fernando_de_Herrera.html?hl=es&id=17wxj8HPIHMC (“Versos de Fernando de Herrera”, *Google eBook*) [fecha de consulta: 07/07/2013].
- <http://chimichurris1ba.wordpress.com/> (“Garcilaso de la Vega”, *Carpe diem. Blog de aula de 1º Bachillerato [IES Juan de la Cierva, Vélez-Málaga]*) [fecha de consulta: 17/06/2013].
- <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petrarch-1-love-godefroy-batave.JPG> (“Petrarch’s Triumphs”, *Wikimedia Commons*) [fecha de consulta: 20/12/2012].

- <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Petrarch-6-eternity.jpg> (*Ibid.*).
- http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ritratto_di_francesco_petrarca,_altichiero,_1376_circa,_padova.jpg ("File: Ritratti di Francesco Petrarca, Altichiero, 1376, Padova", *Wikipedia Commons*) [fecha de consulta: 15/01/2015].
- http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/julio_00/18072000_02.htm ("Escenas en un paisaje", *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes) [fecha de consulta: 05/12/2012].
- <http://dizionario.zanichelli.it/storiadigitale/p/percorso/63/5263/l-italia-nell-eta-medievale-roma-medievale#!prettyPhoto> ("L'Italia nell'età medievale", *Zanichelli*) [fecha de consulta: 05/05/2015].
- <http://education-portal.com/academy/lesson/who-was-the-god-prometheus-mythology-lesson-quiz.html> ("Who was the god Prometheus? Mythology, Lesson & Quiz", *Education Portal*) [fecha de consulta: 17/10/2013].
- http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Obras_de_Boscán_y_Garcilaso_de_la_Vega.jpeg ("Archivo: Obras de Boscán y Garcilaso de la Vega.jpeg", *Wikipedia*) [fecha de consulta: 25/01/2013].
- http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Retrato_de_Garcilaso_de_la_Vega.jpg ("Archivo: Retrato de Garcilaso de la Vega.jpg", *Wikipedia*) [fecha de consulta: 25/01/2013].
- <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007856/f210.item> ("Pétrarque, *Les Triumphe*s, traduction rouennaise anonyme, avec un commentaire de Bernardo Lapini", *Gallica*, Bibliothèque nationale de France) [fecha de consulta: 20/12/2012].
- <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007856/f277.item> (*Ibid.*).
- <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007856/f364.item> (*Ibid.*).
- <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007856/f704.item> (*Ibid.*).
- http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/cca5170c_bec30dda.html ("Mirror case (valve de miroir) (Front)", *Gothic Ivories Project*) [fecha de consulta: 31/03/2014].
- <http://ibiblio.org/wm/paint/auth/greco/> ("El Greco", *WebMuseum, París*) [Fecha de consulta: 01/06/2013].
- <http://image.ox.ac.uk/images/bodleian/msdouce195/149v.jpg> ("Bodleian Library. MS. Douce 195", *Early Manuscripts at Oxford University*) [fecha de consulta: 12/10/2012].

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_065.jpg (“File: Michelangelo Caravaggio”, *Wikipedia*) [fecha de consulta: 05/04/2013].

[http://it.wikipedia.org/wiki/Tristano_e_Isotta_\(mito\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Tristano_e_Isotta_(mito)) (“Tristano e Isotta (mito)”, *Wikipedia. L'enciclopedia libera*) [fecha de consulta: 12/10/2012].

<http://italianhours.wordpress.com/> (“Siena and Florence”, *Italianhours*) [fecha de consulta: 12/12/2012].

<http://micasaesmimundo.blogspot.com.es/2014/03/las-furias-de-tiziano-en-el-palacio-de.html> (“Las Furias de Tiziano en el Palacio de Binche”, *Mi Casa es mi Mundo*) [fecha de consulta: 17/04/2014].

http://museolia.spezianet.it/index.php?option=com_content&view=article&id=71&Itemid=56&lang=it (“Piano primo. Sala VI: I dipinti del Cinquecento”, *Museo Civico Amedeo Lia. Commune della Spezia*) [fecha de consulta: 10/05/2013].

<http://nyasvartafanor-sistaupplagan.blogspot.com.es/2011/10/francesco-petrarca-canzoniere-cccxxi.html> (“Francesco Petrarca: *Canzoniere* (CCCXXI)”, *Nya Svarta Fantor / Sista Upplagan*) [fecha de consulta: 25/10/2012].

<http://paintings-art-picture.com/paintings/archives/3857/pollaiuolo-antonio-del-apollo-and-daphne-painting> (“Pollaiuolo, Antonio del, Apollo and Daphne Painting”, *Paintings Art Picture Gallery*) [fecha de consulta: 30/01/2013].

http://rincondelartedejudit.blogspot.com.es/2011/05/viaje-italia-iii-florenzia_30.html (“Viaje a Italia III: Florencia”, *El rincón del arte*) [fecha de consulta: 10/04/2014].

<http://roseandchess.lib.uchicago.edu/presskit.html> (“Press Kit”, *Rose & Chess. Le Roman de la Rose & Le Jeu des échecs moralisé*) [fecha de consulta: 28/03/2014].

<http://www.ashmolean.org/ash/objects/paintings/WA1897.22.php> (“Painting Collection: WA 1897.22”, *The Ashmolean Museum*) [fecha de consulta: 05/05/2015].

<http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-7873.html> (“Cignani Carlo, *Sala dell'Amore*, XVII d.C.”, *Atlante dell'arte italiana*) [fecha de consulta: 20/11/2011].

<http://www.arezocitta.com/arezzo/turismo/pagine/aruillustri/petrarca.htm> (“Uomini illustri di Arezzo, Francesco Petrarca”, *AREZZO Portale di Arezzo e provincia*) [fecha de consulta: 30/12/2012].

<http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-9577.html> (“Zucchi Jacopo, *Amore e Psiche*, 1589”, *Atlante dell'arte italiana*) [fecha de consulta: 27/03/2014].

<http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-14949.html> (“Caldara Polidoro, Po-

lidoro da Caravaggio, *Psiche accolta nell'Olimpo*, 1524", *Atlante dell'arte italiana*) [fecha de consulta: 07/04/2014].

<http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/Exposicion/Seccion1/sub1/Obra11.html?origen=galeria> ("Garcilaso de la Vega", *Exposición Virtual. Biblioteca Nacional de España*) [fecha de consulta: 07/07/2013].

<http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Gongora/Exposicion/Seccion1/sub1/Obra12.html?origen=galeria> ("Fernando de Herrera", *Exposición Virtual. Biblioteca Nacional de España*) [fecha de consulta: 07/07/2013].

<http://www.bookdepository.com/El-Cortesano-Coutier-conte-Baldassarre-Castiglione/9788437612799> ("El Cortesano / The Courtier [Letras Universales]", *Book Depository*) [fecha de consulta: 11/03/2013].

http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/fernandodeherrera/pcuartonivelo261.html?conten=imagenes&fqstr=1&qPagina=0 ("Fernando de Herrera. Imágenes: Álbum", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*) [fecha de consulta: 28/09/2013].

<http://www.cgfaonlineartmuseum.com/r/p-regnier2.htm> ("Nicolas Regnier: Hero and Leander", *CGFA*) [fecha de consulta: 10/03/2013].

<http://www.cocanha.com/2005/09/> ("Cegueiras de amor", *Cocanha*) [fecha de consulta: 31/03/2014].

<http://www.encyclopedie-universelle.com/petrarque.html> ("Pétrarque. Éléments de biographie", *Encyclopédie de la Langue Française*) [fecha de consulta: 27/12/2011].

<http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=12948> ("Galería Borghese [Roma]", *Foro Xerbar*) [fecha de consulta: 04/08/2013].

<http://www.friendsofart.net/en/art/pieter-bruegel-the-younger/battle-of-carnival-and-lent> ("Battle of Carnival and Lent", *Friends of Art*) [fecha de consulta: 14/02/2013].

<http://www.googleartproject.com/#collection/uffizi/gallery/artwork/la-primavera-spring-botticelli-filipeni/331460/> ("La Primavera [Spring], Botticelli Filipepi", *Google Art Project*) [fecha de consulta: 08/03/2013].

<http://www.la-vie-du-jardin.com/medieval/imaginaires.php> ("Les jardins imaginaires", *La vie du jardin*) [fecha de consulta: 17/11/2012].

http://www.library.upenn.edu/exhibits/rbm/petrarch/petrarch_15-01.html ("Petrarch in Manuscript", *Penn Libraries Events and Exhibitions*, The University of Pennsylvania) [fecha de consulta: 26/12/2011].

<http://www.lexikus.de/bibliothek/Album-der-Kasseler-Galerie> (“Album der Kasseler Galerie”, *Lexikus*) [fecha de consulta: 13/09/2014].

<http://www.mienciclo.es/blog/?p=1899> (“Francesco Petrarca, humanista y poeta autor del Cancionero”, *Blog de Mienciclo*) [fecha de consulta: 21/10/2013].

<http://www.misinta.it/biblioteca-digitale-misinta-2/1400-2/1470-petrarca-canzone-e-trionfi-miniato/> (“1470 Petrarca, *Canzoniere e Trionfi* (miniato)”, *Misinta*, Associazione Bibliofili Bresciani Bernardino Misinta) [fecha de consulta: 14/12/2012].

<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/orfeo-y-euridice/> (“Galería online”, *Museo Nacional del Prado*) [fecha de consulta: 25/04/2013].

<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/sisifo/> (“Galería online”, *Museo Nacional del Prado*) [fecha de consulta: 26/11/2013].

<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/ticio/> (“Galería online”, *Museo Nacional del Prado*) [fecha de consulta: 26/08/2013].

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/piero-di-cosimo-a-satyr-mourning-over-a-nymph> (“Piero di Cosimo. A Satyr mourning over a Nymph”, *National Gallery*) [Fecha de consulta: 01/06/2013].

<http://www.spanisharts.com/history/barroco/imagenes/velazquez/vulcano.html> (“Velázquez, Vulcano”, *Artes español*) [fecha de consulta: 09/03/2013].

http://www.virtualuffizi.com/uffizi1/Uffizi_Pictures.asp?Contatore=294 (“Angelo Bronzino: Pygmalion and Galatea”, *Virtual Uffizi*) [fecha de consulta: 12/10/2012].

http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/andrea/castagno/2_famous/9petrarc.html (“Famous Persons: Francesco Petrarca”, *Web Gallery of Art*) [fecha de consulta: 30/12/2012].

<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/botticel/6nastagi/index.html> (“The Story of Nastagio degli Onesti”, *Web Gallery of Art*) [fecha de consulta: 06/06/2012].

<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/caravagg/03/20medusa.html> (“Head of Medusa”, *Web Gallery of Art*) [fecha de consulta: 05/04/2012].

ROOB, Alexander, *Alquimia y mística*, traducción de Carlos Caramés, Colonia, Taschen, 2011.

ÍNDICE DE LÁMINAS

- Fig. 1. Laura coronando de laurel al poeta Petrarca, amante herido por Cupido; miniatura de un manuscrito del Siglo XV, conservado actualmente en la Biblioteca Medicae Laurenziana, Florencia 2
- Fig. 2. Uno de los más antiguos retratos de Petrarca (detalle, hacia 1376), hecho por Altichiero (hacia 1330-1395), conservado actualmente en el Oratorio di San Giorgio, Padua 2
- Fig. 3. Carlo Cignani, *Trionfo d'Amore* (1678-1679), fresco, ubicado en la Sala dell'Amore, Palazzo del Giardino, Parma 19
- Fig. 4. Retrato de Petrarca laureado, hecho por un maestro florentino en un manuscrito de los *Canzoniere e Trionfi* del poeta (1463), Fol. 8 verso, Plut. 41, 1, conservado actualmente en la Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia 31
- Fig. 5. Retrato de Francesco Petrarca, elaborado por Andrea del Castagno, en su *Ciclo degli uomini e donne illustri* [*Ciclo de los famosos hombres y mujeres*] (hacia 1450), fresco transferido a panel, conservado actualmente en la Galleria degli Uffizi, Florencia 60
- Fig. 6. Miniatura con el retrato de Petrarca metamorfoseado en laurel, elaborada por Antonio Grifio, en Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta; Trionfi* (Venecia, Vindelino da Spira, 1470), Fol. 4 recto, H 12.753; BMC V, 154-155; IGI 7517, conservada actualmente en la Biblioteca Civica Queriniana, Brescia 74

- Fig. 7. Sandro Botticelli, *Encuentro en el pinar de Nastagio degli Onesti con el jinete y los mastines* (1482-1483), témpera en panel, conservado actualmente en el Museo del Prado, Madrid 86
- Fig. 8. Sandro Botticelli, *La persecución infernal* (1482-1483), témpera en panel, conservado actualmente en el Museo del Prado, Madrid 86
- Fig. 9. Miniatura de un almanaque rimado alemán (Alemania central, siglo XIV), elaborada por autor incógnito, mostrando doce sabios sumidos a observación e interpretación astrales 102
- Fig. 10. Visualización del cosmos dantesco, hecha por Michelangelo Cactani, en *La Materia della Divina Commedia di Dante Alighieri* (1855), que pone en evidencia la imaginación del gran poeta florentino y del hombre medieval con respecto al mundo superior 103
- Fig. 11. Miniatura titulada “La mirada fija de Deseo”, elaborada por Robinet Testard, en Évrard de Conty, *Le livre des Échecs amoureux moralisés* (Poitiers, 1496-1498), Fol. 198 verso, MS fr. 143, conservado actualmente en la Bibliothèque nationale de France, París 122
- Fig. 12. Ilustraciones a las *Rimas CCCXXII* y *CCCXXIII*, hechas por Antonio Grifo, en Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta; Trionfi* (Venecia, Vindelino da Spira, 1470), Fols. 96 verso y 97 recto, H 12.753; BMC V, 154-155; IGI 7517, conservadas actualmente en la Biblioteca Cívica Queriniana, Brescia 123
- Fig. 13. Miniatura de *Pygmalion*, hecha por anónimo, en Guillaume de Lorris y Jean de Meung, *Roman de la Rose* (hacia 1460), Fol. 149 verso, MS. Douce 195, manuscrito dedicado a la madre de Francisco I de Francia, Luisa de Saboya, conservado actualmente en la Library Bodleian, University of Oxford, Londres 129

- Fig. 14. Angelo Bronzino, *Pigmalión y Galatea* (hacia 1530),
témpera en panel, conservado actualmente
en la Galleria degli Uffizi, Florencia 130
- Fig. 15. Autor incógnito, *Couple chevauchant* (entre 1340 y 1350),
detalle de un panel de estuche, narrando la historia
de Tristán e Iseo, relieve en marfil, conservado
actualmente en el Musée du Louvre, París 130
- Fig. 16. Representación de la Santísima Trinidad, miniatura titulada
“La fuerza creadora de Dios con el universo y el hombre
cósmico”, elaborada por la monja alemana Hildegarda
de Bingen, en *Liber divinorum operum* (¿Maguncia?,
hacia 1230), Fol. 91 recto, MS. 1942, conservado
ahora en la Biblioteca Statale, Lucca 137
- Fig. 17. Hoja titular del primer tomo de la *Historia de los dos cosmos*
en Robert Fludd, *Utriusque Cosmi*, (Oppenheim, 1617),
mostrando al hombre en toda su constitución como
un trasunto virtual del macrocosmos ptolemeico 137
- Fig. 18. Simone Martini, *Maestà* (1315), fresco, ubicado en la
Sala del Mappamondo, Palazzo Pubblico, Siena 147
- Fig. 19. Diego Velázquez, *San Antonio Abad visita a san Pablo ermitaño*
(hacia 1634), óleo sobre lienzo, conservado actualmente
en el Museo del Prado, Madrid 154
- Fig. 20. Ilustración a la *Rima CLXXXIX*, elaborada por Antonio Grifio,
en Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta; Trionfi*
(Venecia, Vindelino da Spira, 1470), Fol. 62 recto, H 12.753;
BMC V, 154-155; IGI 7517, conservada actualmente en la
Biblioteca Civica Queriniana, Brescia 160
- Fig. 21. Retrato de Petrarca coronado y el supuesto amor del poeta,
Laure de Noves (hacia 1510), hecho por artista incógnito
de la escuela veneciana, conservado ahora en The
Ashmolean Museum of Art and Archaeology,
University of Oxford 176

- Fig. 22. Duplicado del autógrafo de Petrarca, “Memorabilia quaedam de Laura”, manuscrito en vitela (¿Florencia?, hacia 1460), Fol. 1 recto, Mss Bd. Petrarch P P49 R513, conservado ahora en la Biblioteca de Cornell University 236
- Fig. 23. Anónimo, *Laure de Noves* o *Laure de Sade* (siglo XV), conservado ahora en la Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia 238
- Fig. 24. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Medusa* (1598-1599), óleo sobre un escudo preparado al efecto y revestido de cuero, conservado actualmente en la Galleria degli Uffizi, Florencia 258
- Fig. 25. Ilustraciones con el título “Le triumphe d’amours” [El triunfo de amor], hechas por autor incógnito, en Francesco Petrarca, *Les Triumphe*s, con la traducción anónima del italiano al francés y con un comentario de Bernardo Lapini (Ruan, 1503), Fols. 7 verso y 8 recto, MS. Fr. 594, conservado actualmente en la Bibliothèque nationale de France, París 277
- Fig. 26. Ilustración al *Triumphus Pudicitie*, titulada “La victoire de raison contre l’appétit sensitif” [La victoria de razón sobre el deseo sensual], Fol. 101 verso, MS. Fr. 594, en *Ibid.* 278
- Fig. 27. Miniatura titulada “Le triumphe de la mort” [El triunfo de la muerte], Fol. 135 recto, MS. Fr. 594, en *Ibid.* 278
- Fig. 28. Ilustración al *Triumphus Fame*, titulada “La victoire de renommée contre la mort” [La victoria de fama sobre la muerte], Fol. 178 verso, MS. Fr. 594, en *Ibid.* 279
- Fig. 29. Ilustración al *Triumphus Temporis*, titulada “La victoire du temps contre renommée” [La victoria del tiempo sobre fama], Fol. 348 verso, MS. Fr. 594, en *Ibid.* 279

- Fig. 30. Ilustraciones al *Triumphus Eternitatis*, tituladas “La victoire de la trinité contre le temps” [La victoria de la trinidad sobre el tiempo] y “Le triumphe de trinité” [El triunfo de trinidad], Fols. 375 verso y 376 recto, MS. Fr. 594, en *Ibid.* 280
- Fig. 31. Retrato de Garcilaso de la Vega, hecho supuestamente por Jacopo Carucci (conocido como Jacopo da Pontormo, 1494-1557), conservado actualmente en la Galería de Pintura de Kassel (Alemania) 366
- Fig. 32. Retrato del sobrino de Garcilaso de la Vega, homónimo de él, que en varias ocasiones ha sido identificado erróneamente con el poeta; realizado por José Maea (1760-1826) y Bartolomé Vázquez (1749-1802), en Anónimo, *Retratos de españoles ilustres*, Imprenta Real de Madrid, 1791 366
- Fig. 33. Portada de la primera edición de *Los quatro libros del cortesano, / compuestos en italiano por el conde Balthasar Castellon ; y agora nueuamente traduzidos en lengua castellana por Boscan*, Barcelona, Pedro Montpezat, 1534 377
- Fig. 34. Portada de la primera edición de *Las obras de Boscan y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros*, Barcelona, Carles Amorós, 1543 380
- Fig. 35. Portada de las obras garcilasianas, publicadas por primera vez independientemente de las de Boscán en 1569, en Salamanca, por Mathias Gast, a costa de Simón Borgoñón 382
- Fig. 36. Sandro Botticelli, *Nascita di Venere* [Nacimiento de Venus] (detalle, 1485-1486), témpera sobre tabla, conservado actualmente en la Galleria degli Uffizi, Florencia 393

- Fig. 37. Las tres Gracias, junto con Venus y Cupido, en Sandro Botticelli, *La Primavera* (detalle, hacia 1482), témpera sobre tabla, conservada actualmente en la Galleria degli Uffizi, Florencia 394
- Fig. 38. Diego de Velázquez, *La fragua de Vulcano* (1630), óleo sobre lienzo, conservado actualmente en el Museo del Prado, Madrid 400
- Fig. 39. Nicolas Régnier, *Hero and Leander* (1625), óleo sobre lienzo, conservado actualmente en la National Gallery of Victoria, Melbourne (Australia) 403
- Fig. 40. Jacob Peter Gowy, *La caída de Ícaro* (1636-1637), óleo sobre lienzo, conservado actualmente en el Museo del Prado, Madrid 406
- Fig. 41. Pietre Brueghel el Viejo, *Het Gevecht tussen Carnival en Vasten* [*El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma*] (detalle, 1559), óleo sobre tabla, conservado ahora en el Kunsthistorisches Museum, Viena 409
- Fig. 42. Pablo Pedro Rubens, *Orfeo y Eurídice* (1636-1637), óleo sobre lienzo, conservado actualmente en el Museo Nacional del Prado, Madrid 442
- Fig. 43. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Narciso* (1594-1596), óleo sobre lienzo, conservado actualmente en la Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma 445
- Fig. 44. Antonio del Pollaiuolo, *Apolo y Dafne* (hacia 1460), pintura al temple, conservado actualmente en la National Gallery, Londres 454
- Fig. 45. Sebastiano del Piombo, *Muerte de Adonis* (hacia 1505), óleo sobre tabla, conservado ahora en el Museo Cívico Amedeo Lia, La Spezia 466

- Fig. 46. Domenico Tintoretto (hijo de Jacopo Tintoretto), *Venus lamentando la muerte de Adonis* (hacia 1590), óleo sobre lienzo, conservado ahora en el Art Museum, University of Arizona 467
- Fig. 47. El Greco, *Vista de Toledo* (1597-1607), óleo sobre lienzo, conservado actualmente en The Metropolitan Museum of Art, Nueva York 468
- Fig. 48. Piero de Cosimo, *La muerte de Procris* (hacia 1495), óleo sobre panel, conservado actualmente en la National Gallery, Londres 470
- Fig. 49. Estatuas orantes de Garcilaso y su hijo Íñigo, en el antiguo convento de San Pedro Mártir (Toledo), que actualmente funciona como sede de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de Castilla-La Mancha 482
- Fig. 50. Retrato de Fernando de Herrera, elaborado por Francisco Pacheco, en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (1599), conservado actualmente en la Real Academia de Historia, Madrid 484
- Fig. 51. Portada de las *Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* (1580), impresas en Sevilla, por Alonso de la Barrera 505
- Fig. 52. Portada de *Algunas obras* (1582) de Fernando de Herrera, edición al cuidado del propio poeta, impresas en Sevilla, en casa de Andrea Poscioni 507
- Fig. 53. Firmas de la condesa de Gelves: a la izquierda, la de 1559; y a la derecha, la que usaba hacia 1577 518

- Fig. 54. Portada de los *Versos de Fernando de Herrera, emendados i divididos por él en tres libros* (1619), editados por Francisco Pacheco, impresos en Sevilla, por Gabriel Ramos Vejarano 525
- Fig. 55. El dios del Amor disparando una flecha en el ojo del amante, ilustración en la reproducción del manuscrito francés de Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Le Roman de la Rose* (hacia 1365), MS 1380, 11 recto, conservado ahora en el Special Collection Research Center, University of Chicago Library (EE.UU.) 542
- Fig. 56. *Valve de boîte à miroir: Amour et deux couples* [*Estuche de espejo: Amor y dos parejas*], fabricado de marfil, en París, hacia el siglo XIV, conservado ahora en el Musée national du Moyen Âge, París 542
- Fig. 57. Cupido ciego, detalle de la obra de Giotto di Bondone, *Alegoría de la Castidad* (hacia 1320), fresco en la Basilica di San Francesco, Asís (Italia) 548
- Fig. 58. Cupido ciego, detalle de *La Primavera* de Sandro Botticelli 548
- Fig. 59. Tiziano Vecellio di Gregorio, *Venus vendando los ojos a Cupido* (hacia 1560-1565), óleo sobre lienzo, conservado actualmente en la Galleria Borghese, Roma 549
- Fig. 60. Jacopo Zucchi, *Amor y Psique* (1589), óleo sobre lienzo, conservado actualmente en la Galleria Borghese, Roma 586
- Fig. 61. La apoteosis de la enamorada de Cupido, expresada por Polidoro Caldara (conocido también como Polidoro da Caravaggio), titulada *Psyché reçue dans l'Olympe* [*Psique recibida en el Olimpo*] (hacia 1524), óleo sobre lienzo, conservado ahora en el Musée du Louvre, París 588

- Fig. 62. Maso da San Friano, *Caduta di Icaro* [*Caída de Ícaro*] (hacia 1572), óleo en panel, conservado actualmente en el Palazzo Vecchio o Palazzo della Signoria, Florencia 599
- Fig. 63. *Caída de Faetón* (1604), elaborada por Francisco Pacheco, maestro y suegro de Diego Velázquez, en el techo del antiguo “Camerín Grande” (ahora llamado “Salón Pacheco”) de la Casa de Pilatos, Sevilla 600
- Fig. 64. Ánfora lacónica con las figuras de Atlas y Prometeo (hacia 560 a.C.), conservada actualmente en los Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano 608
- Fig. 65. Anónimo, *La Gran Sala de Binoche* (1549), aguada de colores sobre papel, Fol. 12.930, plano C, conservado actualmente en el Cabinet des Estampes, de la Bibliothèque royale de Belgique, Bruselas 614
- Fig. 66. Detalle de *La Gran Sala de Binche*, donde se ven las obras de Tiziano, *Ticio* y *Sísifo*, expuestas en la pared detrás de los huéspedes 615
- Fig. 67. Tiziano Vecellio di Gregorio, *Ticio* (1548-1549), óleo sobre lienzo, conservado actualmente en el Museo Nacional del Prado, Madrid 617
- Fig. 68. Tiziano Vecellio di Gregorio, *Sísifo* (1548-1549), óleo sobre lienzo, conservado actualmente en el Museo Nacional del Prado, Madrid 617
- Fig. 69. Estela en memoria de Gerardo Diego, en los Jardines de Cristina, Sevilla 640